SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Автор книги — художник-миниатюрист, много лет проработавший в мстерском художественном промысле. С подлинной заинтересованностью он рассказывает о процессе становления мстерской лаковой живописи на папье-маше, об источниках и сегодняшнем дне этого искусства. В книге содержатся описания характерных приемов местного письма, раскрываются последовательно все этапы работы над миниатюрой, характеризуется учебный процесс подготовки будущего мастера. Близко знающий многих живописцев, автор создает их убедительные, написанные взволнованной рукой портреты и показывает основные особенности их творчества.

- Николай Григорьевич Дмитриев
- Предисловие
- Часть I. БЕСЕДЫ О МАСТЕРСТВЕ
  - Глава I. НАЧАЛО НОВОГО ИСКУССТВА
  - Глава II. ПОСТИЖЕНИЕ ТАЙН РЕМЕСЛА
  - Глава III. ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ МСТЕРСКОЙ МИНИАТЮРЫ
  - Глава IV. ПУТЬ В ИСКУССТВО
- Часть II. НЕЧАЯННЫЕ РАДОСТИ
- КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ О ХУДОЖНИКАХ МСТЕРЫ
- СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ
-
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13

Николай Григорьевич Дмитриев
МСТЕРА РУКОТВОРНАЯ
Рассказы об искусстве лаковой миниатюры и ее мастерах

Посвящается молодым художникам Мстёры

Предисловие

Каждый народный художественный промысел — это не только очаг уникального искусства, но и местность, обладающая неповторимым своеобразием природы, исторического прошлого, жизненного уклада и характера людей, их культуры. К числу таких самобытных центров принадлежит и Мстера — большое село Владимирской области. С давних пор его жители занимались торговлей и различными ремеслами: по всей стране были известны мстерские иконописцы, знавшие многие стили древних писем, искусные вышивальщицы белой гладью, чеканщики по меди и серебру, реставраторы икон и фресок.

Вслед за Палехом и наряду с Холуем Мстера стала родиной нового вида искусства, вызванного к жизни Октябрьской революцией, — лаковой миниатюрной живописи на папье-маше. Бывшие иконописцы создали его на основе традиций самого консервативного из искусств, проявив подлинное творческое новаторство.

Нелегким был их путь. Но уже более полувека живет и успешно развивается миниатюра Мстеры, и не одно поколение художников отдает дань уважения и благодарности ее основателям.

О том, как начинались поиски нового, в каких условиях и противоречиях жили и работали старые мастера, как постепенно складывается стиль мстерской миниатюры, какими путями она развивалась и что представляет собой сегодня, — обо всем этом читатель узнает из книги «Мстера рукотворная». Знаменательно, что книга эта родилась в самой Мстере. Ее автор — Николай Григорьевич Дмитриев — один из старейших современных художников промысла, свидетель и участник формирования его искусства, педагог, воспитавший многих молодых мастеров, патриот своего края, глубоко озабоченный судьбами традиционной народной культуры. То, что написана она человеком, знающим все обстоятельства жизни промысла не со стороны, а изнутри, придает ей особую ценность и заставляет читателя задуматься над важностью многочисленных проблем, о которых автор повествует взволнованно, местами патетически.

В книге две части. Первая — «Беседы о мастерстве» — объединяет главы, посвященные основам местного искусства, проблемам техники мстерской живописи, своеобразию ее стиля. Вторая часть — «Нечаянные радости» — своего рода литературные портреты, очерки о ведущих художниках разных поколений. Живые и яркие образы людей, поэтичные пейзажи Мстеры и ее окрестностей, возникающие на страницах книги, обнаруживают в ее авторе незаурядный дар писателя.

Но несмотря на различное содержание и характер изложения, обе части тесно взаимосвязаны и продолжают одна другую. В них отразились сложная и многогранная творческая жизнь промысла, актуальные проблемы современного искусства. Даже в очерках об отдельных художниках раскрываются определенные стороны деятельности всего коллектива. Как и название всей книги, образные заглавия отдельных разделов очень точно отвечают их содержанию.

Из множества вопросов искусства Мстеры, затронутых Дмитриевым, следует обратить внимание читателя на самые главные, без которых невозможно понимание истинно народной природы этого явления.

Всякое народное творчество основано на мастерстве — ремесле в высоком значении этого слова. Ремесло и искусство здесь неразрывны. Именно поэтому Дмитриев начинает свои беседы о мстерской лаковой миниатюре с изложения особенностей ее техники, технологии и стиля. Он справедливо

подчеркивает, что только свободное владение всеми тонкостями приемов письма может дать прочную основу подлинному творчеству. И поэтому подробно раскрывает процесс создания произведения лаковой миниатюры в последовательности и взаимосвязи всех операций, начиная с приготовления красок, усвоения навыков исполнения отдельных живописных приемов и деталей композиции до предварительного рисунка на поверхности предмета и собственно живописи. В книге содержится много бесценных советов начинающим художникам. Они выверены практикой не одного поколения мастеров Мстеры. И сам Дмитриев воспринял их от отца — Г. Т. Дмитриева и своего учителя — А. И. Брягина, выдающихся мстерских живописцев.

В постижении тайн ремесла на пути к искусству автор ведет читателя от описания техники и приемов письма к более сложным проблемам содержания и образных особенностей мстерской миниатюры. Декоративный характер этого искусства и традиции иконописи, на которых оно родилось, предопределили условность его выразительных средств — в построении пространства, приемах композиции, важной роли символики и метафоры, поэтического совмещения сказочности и реальности. Все это помогает пониманию самобытного стиля мстерской миниатюры, существенно отличающегося от стилистики родственных промыслов — Палеха и Холуя. Каждый из этих иконописных в прошлом центров шел к новому искусству своим путем, развивая узкоместные художественные традиции. Для Мстеры они выразились, прежде всего, в особой роли пейзажа в миниатюре и своеобразии колорита. В преемственности мастерства и наличии неповторимых местных традиций состоит еще одна из важнейших черт народной природы мстерского искусства.

Миниатюра Мстеры вобрала в себя многие особенности иконописи, в частности, новгородских и строгановских писем XVII века. Переход старых мастеров к новому искусству и создание ими стиля миниатюры был процессом закономерным, естественно вытекавшим из потомственного ремесла и его канонов. Дмитриев не скрывает определенных трудностей в овладении этим каноном современными молодыми художниками. В то же время условность приемов стала органичной и неотъемлемой частью искусства Мстеры. Поэтому автор обоснованно ратует за глубокое изучение наследия, и не только творчества основателей лаковой живописи, но и первоисточника — древнерусской иконы. Вместе с тем он отмечает, что всякая условность в народном искусстве основана на восприятии реального, и кроме опыта прошлого, другим вечным родником,

питающим творчество художников, является природа и современная действительность, преобразованные в русло местной художественной системы.

Анализируя произведения и творческие методы разных мастеров, Дмитриев показывает, как избирательно подходили они к отдельным элементам канона и как по-своему их интерпретировали. Таким образом, на тончайших нюансах изменений и перестройки внутри системы местного искусства происходит, с одной стороны, развитие традиций, а с другой — формирование авторских манер миниатюристов в недрах общего стиля искусства промысла. На таком неразрывном единстве и взаимосвязи коллективного и индивидуального зиждется глубоко народный характер мстерской миниатюры.

В книге рассказано о многих художниках разных поколений. Но было бы не только несправедливым, но и неверным не рассказать подробнее о самом Николае Григорьевиче Дмитриеве, место и роль которого в искусстве Мстеры значительна не менее тех, о ком он написал так любовно и вдохновенно.

Биография Дмитриева неотделима от жизни промысла. Он родился во Мстере в 1916 году. С детства его окружала атмосфера художественных ремесел, дух уважения к труду, ручному мастерству. Его дед со стороны отца плел лапти, да такие, что «вроде не кочедыком сработаны, а иглой тонкой прошиты», — рассказывала ему в детстве бабушка. К тому же дед был причастен к иконописи и знал многие другие ремесла. Внук его не помнил, но с детства с уважением относился к дедовым инструментам: «Бывало, залезу на чердак и разбираю инструменты деда — шершепки, скобели, долота, рубанки, молотки деревянные и металлические цельнокованные. И среди них всегда находил кочедык, и тогда мне хотелось плести лапти, такие же красивые, какие плел дедушка», — вспоминает художник.

Дед Дмитриева со стороны матери был чеканщиком — мастером «золотые руки». Об отце — старейшем мстерском иконописце, затем миниатюристе Григории Тимофеевиче Дмитриеве — автор пишет в книге. Мать, Мария Петровна, была вышивальщицей, долгое время работала в прославленной мстерской артели художественной вышивки имени Н. К. Крупской. В 1930-е годы делегаткой от мстерских кустарок участвовала в первом съезде Промкооперации в Москве. Как талантливая художница-вышивальщица известна двоюродная сестра автора Татьяна Мефодиевна Дмитриева-Шульпина, ныне заслуженный художник РСФСР.

Материальная культура народа неотрывна от духовной. Отец

и мать Дмитриева обладали прекрасными голосами, отец пел в хоре. А бабушка привила внуку любовь к сказкам и народным поверьям. Для понимания среды и обстановки, в которой рос и воспитывался будущий художник, приведем отрывок из не вошедшего в книгу очерка «Бабушкино наследство». «Бывало, длинными зимними вечерами в пору моего детства сидели мы вдвоем с моей бабушкой Ульяной Ивановной в полумраке, потому что лучина горела над маленьким деревянным корытцем, наполненным водой. И сейчас в глазах встают видения, связанные с темнотой. Колеблющееся пламя лучины то чуть вспыхивало, то погасало. Все, что отгорало, падало в корытце с водой и шипело. Мне почему-то становилось грустно. От неровного горения огня шевелились и корчились на стене маленькой нашей избы живые тени. В четырех углах ее совсем было темно. И тогда мне становилось страшно, и казалось, что в каждом углу живет по ведьме. А на печку я боялся даже взглянуть, там была тьма-тьмущая... Там, наверное, давно лежит и греется домовой, и как только я полезу на печку, он меня тут и схватит... Хорошо с бабушкой, она от домового слово знает. Двигаясь по лавке вдоль стены, я ближе подсаживаюсь к бабушке, а бабушка сидит за прялкой, как будто не замечает меня, то и знай муслякая пальцы слюной, дергает льняную кудель, крутит веретено и прядет длинную суровую нить. Кажется, этой бесконечной нити и конца не будет. Мне очень скучно. Я пристаю к бабушке и прошу ее рассказать мне сказку...»

В этом описании не только факты личной биографии художника. Оно отражает типичные условия жизни и воспитания крестьянских детей. От земли впитывали они любовь к родному краю, поэтическое отношение к природе, к человеческой жизни вообще — характерные черты народной культуры с ее цельностью мировосприятия и мировоззрения. Именно эти приобретенные еще с детства черты привели Дмитриева в искусство Мстеры и спустя много лет помогли так искренне и взволнованно написать о нем книгу.

Окончив в 1936 году Мстерскую профтехшколу, Дмитриев поступил в Ивановское художественное училище. Но Великая Отечественная война прервала ученье. Художник стал участником обороны Москвы, Сталинградской битвы. Там, под Сталинградом, он был принят в ряды Коммунистической партии.

После демобилизации из армии, с 1946 по 1950 год, художник работал в артели лаковой миниатюры. А потом более тридцати лет преподавал в Мстерской художественной школе. Как автор многих произведений, отличающихся своеобразием почерка, и участник многих художественных выставок в 1963 году

он был принят в Союз художников СССР.

Активная творческая и педагогическая деятельность рождала немало вопросов и размышлений. Появились записи, с годами их накопилось немало. Из них и родилась настоящая книга.

Думается, что значение и интерес к ней будут возрастать тем больше, чем дальше в прошлое уйдет время создания лаковой миниатюры Мстеры. Книга посвящена и адресована молодым художникам промысла, она зовет к подлинно творческому развитию традиционного народного искусства.

И. Я. Богуславская

Часть I. БЕСЕДЫ О МАСТЕРСТВЕ

В мстёрском искусстве должны работать люди, отобранные самой жизнью...

Народный художник РСФСР, лауреат Государственной премии РСФСР имени И. Е. Репина И. А. ФОМИЧЕВ

Глава I. НАЧАЛО НОВОГО ИСКУССТВА

Современная Мстера — рабочий поселок, привольно раскинувшийся на холмистом правом берегу реки Клязьмы в ста десяти километрах от древнего Владимира в сторону Горького. В прошлом он был погостом Богоявленским удела Ромодани, входившего в состав Стародубского княжества. В XVII веке, с которого начинаются исторические свидетельства о Мстере, это было уже бойкое ремесленно-торговое село — слобода Богоявленская. Малоземелье заставляло слободян обращаться к ремеслам.

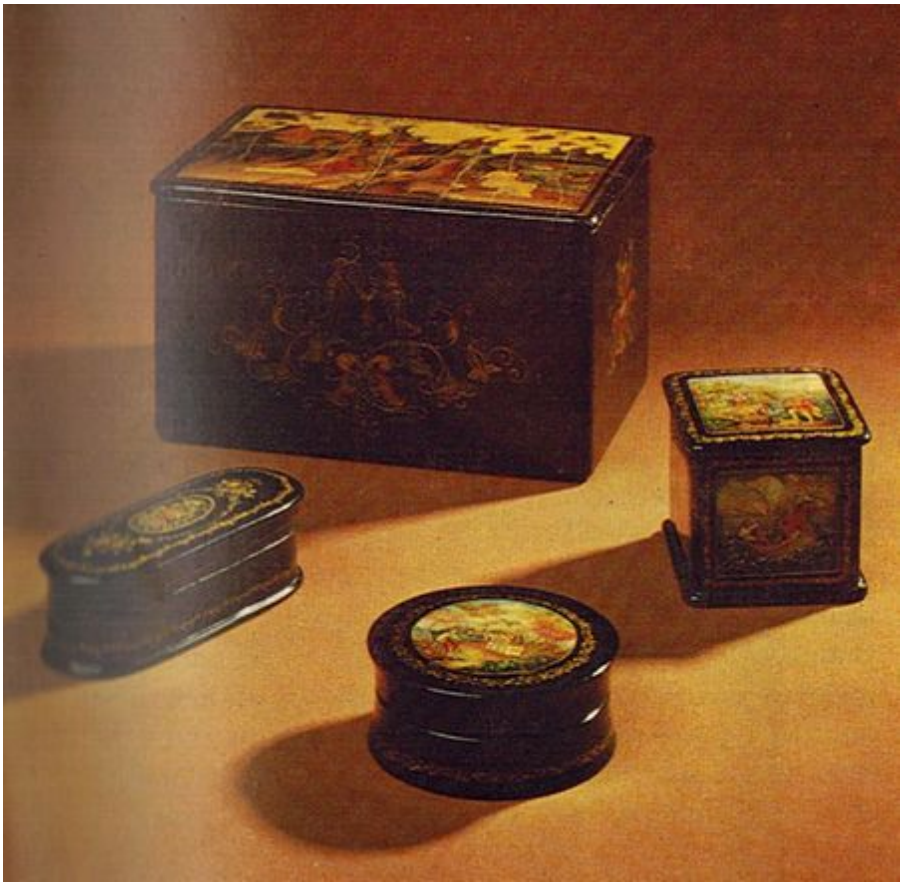
После раскола в русской церкви при патриархе Никоне часть жителей слободы составляли старообрядцы, что оказало значительное влияние на характер мстерской иконописи. В одном из своих направлений она постоянно тяготела к подражанию старинным образам, к их прямому повторению. Мастера с желанием и знанием дела создавали иконы в древних стилях — новгородском, московском и строгановском. На основе глубокого знания старинных писем во Мстере было широко развито искусство реставрации древнерусской живописи. Из среды мстерских иконописцев вышли известные советские мастера реставрационного дела: Н. П. Клыков, А. И. Брягин, Н. И. Брягин, Е. И. Брягин, А. Ф. Котягин, В. Н. Овчинников, И. А. Баранов, Н. А. Баранов, В. О. Кириков.

К середине XIX века производство икон во Мстере было сосредоточено в нескольких мастерских, хозяева которых ставили перед собой различные цели. В одних мастерских готовили «подстаринные» и другие дорогие иконы; в других писали дешевые, так называемые расхожие, наводняя этим сомнительным товаром рынок. Дорогая «стильная» икона в редких случаях была идентична подлиннику; в той или иной мере стиль образца претерпевал изменения в зависимости от особенностей творческой манеры и вкусов мастеров. Новгородский и строгановский «стили» понимались ими относительно, в каких-то частностях мастера всегда отступали от иконографического канона и более вольно трактовали иконописный подлинник.

Во второй половине XIX века особенно заметно усилилась эксплуатация труда иконописцев хозяевами мастерских. Этому сопутствовал процесс усиленного разрушения и вымирания в иконописи наиболее ценных традиций древнерусской живописи. В погоне за количеством икон предприниматели использовали узкую специализацию ремесла, усугубляя разделение труда в

связи с конкуренцией между владельцами иконописных мастерских и с целью получения наибольшей прибыли[1].

Труд иконописца с двенадцатичасовым рабочим днем был каторжным. Характерное описание одной из мстерских мастерских дано в материалах Владимирской земской управы за 1903 год: «Вы спускаетесь в какую-то темную сырую дыру, — говорится о мастерской-предпринимателя И. Я. Янцова, — и входите в большую комнату, настолько низкую, что взрослый высокий человек касается головой потолка [...] Каменные стены со следами сырости, окна низкие и темные. По стенам под окнами поставлены широкие лавки, и возле этих лавок на низких табуретках сидят рабочие; около каждого расположены принадлежности его труда: черепочки с красками, кисти, иконы. Краски распускаются жидко, так что требуется горизонтальное расположение иконы, чтобы краски не стекали. Рабочим приходится низко наклоняться: сидя на табурете, он кладет икону на колени и пишет. Только долгая привычка может приучить его сносить это неестественное положение в течение 11-12 рабочих часов в сутки. Грубые руки тщательно выводят самые тонкие черты лица. Специфический запах иконной мастерской — гнилыми яйцами и олифой; все запачкано краской, сор, кажется, никогда не выметается из помещения, полы не моются». При такой работе и ее нищенской оплате профессиональной болезнью живописцев был туберкулез. Ряд мастерских во Мстере называли «Адом», «Содомом» и «Каторгой». Об одном из способов оплаты труда иконописцев один из мастеров А. Ф. Котягин, рассказывал: «Хозяин положил мне в год сорок рублей. Расчет за год производился перед пасхой на страстной неделе. Обыкновенно половина уже была взята авансом. Хозяин выдавал не деньгами, а продуктами, которые привозили ему офени за иконы, часто совсем ненужные или низкого качества и оценивавшиеся много дороже, чем они стоили в любой лавке. Надают, бывало, подмоченного чая. А куда его столько, когда хлеба досыта нет? Выйдешь — слезы глотаешь, а у ворот уже стоит хозяйский сын и скупает все это за полцены. Рад и этому — хоть сколько-нибудь домой денег принесешь»[2].



Мстерские изделия

Н. Г. Дмитриев. Шкатулка «Сказка о золотом петушке». 1983

Окончательный удар мстерскому иконописному искусству был нанесен в самом начале 1900-х годов организацией фабричного производства икон. Для фабрики В. С. Крестьянинова лики икон печатали в типографии на бумаге. «Картинки» наклеивали на доску, покрывали их отштампованной здесь же жестяной ризой или убирали фольгой и бумажными цветами и заключали под стекло в киот. На фабрике часто работали люди, не имевшие отношения к иконописи. Ее рукотворное искусство хирело. На этом фоне возникли так называемые «краснушки». В них трудно было уловить наличие какого-либо стиля. Грошовая оплата труда приводила к упрощению иконографического канона. Выполненные в вольной манере письма, такие иконы были близки народному лубку.

Изготовление лубочных картинок приобрело во Мстере особенный размах с того времени, когда за их издание взялся известный археолог И. А. Голышев (1838—1896). Он был крепостным крестьянином графа Панина, которому тогда принадлежала Мстера. Большой ценитель древности, ревностный собиратель всего, что относилось к предметам народного быта, Голышев был хорошо известен великому поэту Н. А. Некрасову, специально приезжавшему сюда в 1861 году по поводу выпуска своих произведений в серии «Красных книжек» и распространения их в народе через офеней.

Лубочные картинки, издававшиеся Голышевым с пространными текстами, представляли собой подобие развернутой книжечки с иллюстрациями. Картинки печатались на типографском камне и раскрашивались от руки женщинами и подростками. Раскраска была грубой и производилась не кистью, а заячьей лапкой. Особенностью голышевских лубочных картинок был юмор нравоучительного характера. В то же время они дают представление о возможном взаимном влиянии дешевой расхожей иконы и лубочной картинки, раскрывают в определенных аспектах их демократическую сущность. С этой стороны интересно оценить и роль офеней, торговавших вразнос и устанавливавших с покупателями из народа живой контакт.

Мстера в прошлом была офенской стороной: значительная часть мужского населения занималась офенством и коробейничеством. Мстерские офени и коробейники исколесили всю Россию вдоль и поперек. Это были бойкие, смышленые, понятливые люди, часто отличавшиеся свободомыслием. Так, в 1831 году, согласно донесению симбирского губернатора, был схвачен офеня Владимирской губернии с прокламацией против крепостников-помещиков и духовенства.

Разумеется, не следует делать вывод, что население Мстеры

состояло из вольнодумцев. Мировоззрение его было сложным, во многом подавлено религиозной догматикой.

Октябрьская революция отделила церковь от государства, а, следовательно, отвергла и икону — атрибут религиозной духовности. Искусство иконописи в начале XX века было обезличено ремесленностью. Живые носители древних художественных традиций исчислялись единицами.

Возрождению традиций народной культуры помогла Великая Октябрьская социалистическая революция, она способствовала рождению нового, советского искусства Мстеры. Но чтобы появиться новому, требовалось прежде всего переосмыслить старое, применить его к новым задачам времени. А для этого нужно было открыто и честно встать под красные стяги революции. И не только встать, а принять участие в ее утверждении во всей сложности испытаний общей и своей судьбы. Это было сделать далеко не просто. В прошлом мстерские иконописцы не сеяли и не пахали. Их мировоззрение было на уровне кустаря-одиночки. Одни не могли расстаться с привычным, другие уходили в отхожие промыслы, пополняли ряды разнорабочих, устраиваясь кочегарами, водоливами, грузчиками в службе пароходства. Большинство бывших иконописцев стали рабочими местной клееночной фабрики и завода «Металлоштамп». Эти государственные предприятия и были первой школой рабочего самосознания.

Но именно в этой «кипучей буче» просыпалась тоска по бывшей профессии. Что бы ни делал, а думал о своем, заветном. Профессиональный опыт искал выхода.

Октябрьскую революцию трудовой народ Мстеры встретил большой демонстрацией. Революция пришла в поселок праздником. Ее противники из бывших хозяев, хозяйчиков, кулаков и подкулачников бесновались — горланили, улюлюкали, шушукались. Истинная же революция шла полуголодной, в объятиях с беднотой, ремесленным людом, несла пламенными устами заветную правду нового, которую предстояло еще самим же и устроить.

Советская власть крепла. Набирала силы и советская культура в поселке. По словам М. О. Кирикова, одного из первых энтузиастов рабочей самодеятельности, в октябре 1923 года был открыт объединенный рабочий клуб имени Октябрьской революции. Первой театральной постановкой был «Углекоп Корт» Д. Рида. 7 ноября 1923 года состоялась премьера. Зрительный зал был переполнен... Спектакли ставили бесплатно для рабочих и их семей. Проводили лекции, устраивали антирелигиозные диспуты с участием крупных лекторов из Москвы, г. Владимира; работала

общепоселковая библиотека с читальным залом. Особенно читали рабочую газету и газету «Беднота», журналы «Хочу все знать», «Крокодил», «Лапоть» и другие. Так приходило новое.

А. М. Крылов. Пластина «Слобода Мстера». 1974

Уже далеким эхом затерялась во времени ушедшая в прошлое нэповская Мстера. Отзвонил малиновый звон колоколов Богоявленского собора и угас в туманном мареве заречной поймы, притих и рассеялся в небытии. Давно сгорели фейерверки последней пасхальной ночи, выкипела смола в горящих плошках паперти перед собором. Отсверкал своей мишурой призрак благополучия ярмарочной нэповской карусели. С нею ушли старорежимные хозяева и хозяйчики, покинули торговые прилавки частники, исчезли торгаши и торговки — мелочники, за ними подались и заезжие китайцы со своими поделками: бумажными мячами, набитыми опилками, и отчаянно гремящими глиняными погремушками — жужжалками — подстать их призывным гортанным и отчаянным зазываниям: «пятачега, пятачега! — пять копеек! Покупай!» Ушли диковинные фокусники с их ручной «волшебной «ладью» туманных картинок сомнительного содержания про Гришку Распутина, про царя Николашку и про шашни государыни Александры Федоровны, про город Лиссабон, что есть он главная столица Португалии.

Новыми хозяевами стали представители народа. Они, убежденные революцией, ратоборствуя, учась и постигая, утверждали новое время.

Пришли к руководству сократы и демосфены нового времени, косноязычные и натужные в постижении страстной и беспощадной ленинской мысли о жизненной правде. Цепкие умом и сильные делом рук своих, они перестраивали вместе с народом жизнь во Мстере. Победа Советской власти уже была, но еще трудно было понять нам, что сильнее: старое или новое. Юродствующее во Христе старое долго было помехой новому. Мстительная ненависть кулаков и подкулачников много еще отнимала сил и энергии у его энтузиастов. Но символом нового времени уже реял красный флаг над Мстерой.

По центральной площади и улицам поселка, как чудо века, прошел первый трактор, сопровождаемый толпами людей. «Кухаркины дети» — мы многое видели, иногда забирались на заборы и крыши, чтобы увидеть своими глазами, как идет революция, хотя многого не понимали в ней, но своим ребячьим чутьем были на стороне нового. Мы всегда держались красной, солнечной стороны.

Сытно, духовито пахла булочная частника П. Паклева, призывно манила своими теплыми кренделями, булками и розовыми сушками, но это часто, очень часто, было не для нас. Постепенно входили в повседневный быт новые слова — «коммунист», «комсомолец», «пионер», «делегатка», «партячейка», «сельсовет», «ликбез», «колхоз» и многие другие. Мы видели

первых коммунистов, этих „апостолов” нового, суровых и отрешенных аскетов, часто ходивших в одежде из простой холстины, в неизменном наплечном брезентовом плаще или бурлацкой куртке, в солдатских ботинках образца гражданской войны. Как образ тех дней, в памяти встает картина художника Е. Чепцова «Заседание сельячейки». В ней настолько типично передано то время, что в персонаже выступающего видится живой образ мстерского жителя Ивана Андрияновича Хорева, а в сидящем справа сельском интеллигенте — местного учителя.

Вытесняя старое, новое утверждалось и в обрядах. Состоялась первая гражданская панихида без попов, посвященная одной из первых комсомолок Мстеры Евдокии Петровне Дикаревой. Проходили антирелигиозные диспуты. Поднимались на подмостки на фоне Голышевской дачи синеблузники, состоящие из кустарок и кустарей промхоза. Они, народные умельцы, выдумщики, острословы, частушечники, песенники, плясуны, передавая свои мистерии-экспромты, сочиненные на злобу дня, вызывали одобрение, смех и жгучую ненависть тех, кто стал предметом всенародного осуждения. Среди этих энтузиастов-синеблузников, оставшихся в памяти на всю жизнь, были Лида Шишакова, Лиза Карышева, И. Карышев, сестры Леваковы, Федор Гогин, М. Гогина, А. Борисова, П. Плесков и многие другие. Часто выступая в Красном клубе, бывшем доме заводчика Крестьянинова, они надолго стали любимцами Мстеры.

Появились во Мстере и первые коммунары — воспитанники детской коммуны бедных семей и беспризорных. С ними в сельское захолустье словно ворвался свежий ветер. Проходили в праздничных колоннах первые комсомольцы и пионеры. Одетые в белые блузки и рубашки с красными галстуками, они трубили в серебряные горны, созывая юность на пионерские сборы и костры «синих ночей».

Так постепенно мужала наша юность, так, крупица за крупицей, складывалось и наше мировоззрение. Сама жизнь сделала нас ответственными не только за себя, но и за пережитки прошлого в сознании наших родителей. Все это «далекое и близкое» дорого нам потому, что именно в нем утверждалась гражданственность мстерского искусства. Ее следовало еще пережить, прочувствовать и суметь воссоздать в убедительных и ярких художественных образах, обретая в этом свою полезность и вероятную возможность нового художественного опыта. Но как это сделать? Как поймать эту таинственно-сказочную Жар-птицу?

Поначалу думали в одиночку, сообразуясь с обстоятельствами: вот если бы была какая организация — тогда другое дело.

Появилась такая организация. В 1920-е годы разобщенные кустари Мстеры объединились в профсоюз работников искусств — РАБИС. Первыми пробами были работы по росписи деревянных изделий и жестяных подносов. Полученные результаты далеко не отвечали художественным требованиям. Нужны были новые поиски.

А вокруг еще шла гражданская война, и она приносила свои беды и житейские невзгоды.

Соберутся, бывало, мастера на огонек, к Александру Николаевичу Куликову, одному из энтузиастов общего дела, или встретятся на улице и все рассуждают о новом деле и тех трудностях, которые возникают в нем. Тут Александр Николаевич скажет: «Вот есть заказ, предлагает нам Владимирский губкустпром выполнить работу для участия на сельскохозяйственной выставке в Москве. Только не знаю, справимся ли, да и кому поручить? Заказ небольшой».

Сообщение вносит в разговор оживление.

— Надо браться, — говорит Александр Федорович Котягин, — хотя и ответственно. Это не деревня какая-нибудь Курмыш или Ковыряеха, а Москва — там люди с понятием.

— Все равно надо браться, — с решительностью подтверждает Евгений Васильевич Юрин.

Слышно, Палех уже приступил к выполнению заказа, — сообщает Куликов.

— Вот видите! А кому поручить — говорите? Клыкову Прокофьичу можно. Ты возьмешься, Александр Федорович, вот и выйдет дело, — уточняет Юрин.

— Да, но у Палеха большие связи в Москве, — рассуждает Котягин.

— И нам надо их налаживать, — настаивает Юрин.

Решили: надо браться.

Так ли или по-другому, но было подобное в начале 1923 года. Артели еще не существовало. Заказ был принят группой мастеров. Работы выполнялись в технике темперной живописи по деревянной основе, которую по завершению росписи покрывали защитным слоем олифы — вареного льняного масла. Мстера представила четыре вещи, исполненные старейшим художником Н. П. Клыковым на папье-маше. Работы были хорошо оплачены, и мастера получили новые заказы.

— Нас ценят, — с особым подъемом говорил после А. Ф. Котягин товарищам, — это надо понять. Наше искусство нужно народу, и оно скоро получит общее признание. Важно трудиться упорно и хорошо.

Сознание своей полезности вселяло уверенность. Но в то же

время, все это было далеко от настоящего искусства. Мстерцы понимали, что работы Палеха отличались высоким мастерством, а в их опытах много еще было подражательного, стилизованного под нечто «народное». И хотя огрубели руки от разных работ, малоподвижной стала кисть, а сердце тосковало о своем, заветном:

— Палех может, а мы?.. Кажется, одного поля ягода, — говорили мастера.

— Надо начинать организовывать артель, чтобы нас признали юридически, понимаете? — настаивал Куликов. — Без этого будет частная лавочка.

— Без этого нельзя теперь, — подтверждали мастера.

Было решено создать во Мстере артель «Древнерусская живопись». 23 июля 1923 года явилось днем ее официального открытия. Она состояла из одиннадцати человек. Работали на полуфабрикате (деревянном белье), привозимом из города Семенова. Расписывали коробки, шкатулки, ларцы, солоницы, куклы-матрешки и другое.

«Не бойко шло дело. У торгового прилавка зрителей было много, а покупали мало, — рассказывал Куликов. — На лошади ездили в Вязники, Никологоры и другие рабочие места. Запряжет, бывало, отец Котягина своего Пегашку, увяжем товар на подводе и едем с ним к базару. Иной раз по бездорожью, поздно возвращаемся домой, а нас встречают артельщики у Тарского моста. Волнуясь, спрашивают «как дела», а ты и не знаешь, что ответить. Обидеть не хочется и порадовать нечем».

В 1924 году артель начала осваивать роспись масляными красками настенных ковриков на полотне. Это давало дополнительный доход, но мало что прибавляло к художественному опыту мастеров. Качество этого вида продукции было сомнительным как со стороны профессионального мастерства, так и содержания: «Первый поцелуй», «Прощание у колодца», «Котята в корзинке» и другие были живописными поделками мещанского вкуса.

К концу 1925 года в артели работало уже тридцать два человека. Низкое качество продукции затрудняло сбыт. Мастера увольнялись. После некоторых принятых мер по относительному повышению качества ковриков, которые по художественной сути ничего не меняли, наладился сбыт. В 1928 году в артели состояло уже свыше шестидесяти человек. Но все это не давало выхода в настоящее искусство, не приближало, а наоборот, отдаляло и уводило в сторону от него. Экономическая же база наметилась, и мастера, довольствуясь благополучием, ничего не хотели менять. Даже такой мастер как Котягин приспособился — осел и долго

упорствовал новым поискам. А новое все еще казалось далеким миражом. Нужен был решительный сдвиг в сознании мастеров. Требовалось серьезным образом определить художественную направленность промысла. К этому подключились силы Научно-исследовательского института художественной промышленности (НИИХП).

В начале 1931 года артель направила И. А. Серебрякова и Е. В. Юрина в Москву на курсы для изучения техники росписи на папье-маше, а А. Н. Куликова и И. Н. Клыкова — на родину русских лаков в Федоскино для освоения процесса производства этого материала. Во Мстеру приехали искусствоведы А. В. Бакушинский и В. М. Василенко. Они непосредственно на месте проводили исследовательскую работу по выявлению истоков местных иконописных традиций, определяли основы предполагаемого стиля мстерской живописи.

К мастерам приходили и бессонные ночи: «Попробуй все перевари, что наговорили ученые люди! А говорят они красно. Диву даешься, сколько они всего знают. Слушаешь их, а к сердцу почему-то радость подкатывает, и в то же время чувствуешь себя перед ними каким-то маленьким, а в голове остается одно слово — стиль. И надо же такому быть, нашел Анатолий Васильевич Бакушинский в единоверческой церкви икону «Алексей — человек божий» моей работы, (а я совсем забыл про нее) и так ее превознес, что я как будто на небесах побывал. «Вот, — говорит, — этот стиль вам и развивать надо». Не посмел я тогда сказать, а в голове вертелось: «Мы хотим вперед смотреть, а вы нас назад — к иконе! Мудрено что-то». Так рассказывал мой отец Г. Т. Дмитриев о встрече с учеными.

1931 год стал для Мстеры переломным. 22 июня общее собрание артели постановило выделить из ее состава цех живописцев по росписи папье-маше в самостоятельный и ведущий, ходатайствовать о присвоении артели наименования «Пролетарское искусство». Пять лучших мастеров — Н. П. Клыков, А. И. Брягин, Е. В. Юрин, И. А. Серебряков, В. И. Савин — начали новое дело освоения миниатюрной живописи.

Глава II. ПОСТИЖЕНИЕ ТАЙН РЕМЕСЛА

Последовательность работы

Знакомя с мстерской живописью, необходимо сказать, что в становлении исполнительского мастерства огромную роль играет опыт — неоднократное повторение технических приемов письма, — который вырабатывается на основе знания иконописного канона. Канон — это определенное традиционное условие, характеризующееся своим постоянством, неизменяемостью.

Уверенный художественный почерк приходит с годами, через преодоление трудностей и сопротивление материала. Большое значение имеют также пластическая определенность форм, четкая и ясная проработка деталей. В древнерусской живописи выдающуюся роль играла линия. В лучших произведениях средневековой иконописи линия всегда эмоциональна, она вибрирует, живет. Как средство выражения художественной формы линия обусловлена также каноном. Любая форма должна быть ограничена линейным контуром, теневой или световой росписью.

В. Г. Старкова. Коробка «Легенда о мстерском мастере». 1967

Световая роспись представляет собой белильное или светотеневое оконтуривание формы в светлых местах. Линия и плавь определяют структуру формы пробелов с их характерными признаками в разных иконописных школах. Например, в новгородских письмах пробела строги, лаконичны; в строгановских — более сложны и слитны.

Плавь — живописный прием, при котором та или иная краска смешивается на палитре с белилами и затем жидко выплавляется

по основному локальному цвету роскрыши в пределах заданной формы. Например, пробела на одежде человеческой фигуры, лещадках и кремешках горок.

Канон определяет не только характер формы, но и ее изначальное постоянство, местонахождение той или иной границы формы, обусловливая и место, где должна быть теневая опись, и где следует граница световой росписи. Значение канона в том, что он не дает возможности обезличить художественную традицию, стремится удержать ее в пределах местного стиля.

Каноном обусловлена также последовательность процесса живописи, причем каждая операция предваряет последующий этап исполнения с самого начала и до конца работы. Следовательно, рациональная основа и чувственное начало объединяются цельным и неразрывным процессом живописи. Все это является важным условием для понимания особенностей мстерского искусства, их освоения на практике.

Как же строится технологический процесс миниатюрной живописи? Все начинается с подробно проработанного линейного рисунка, который предварительно выполняется карандашом на бумаге. Затем рисунок очень тщательно переводится на кальку. Обратную сторону скалькированного рисунка натирают сухим порошком краски (обычно коричневой), накладывают на загрунтованную поверхность шкатулки из папье-маше и при помощи цировки переводят на нее. Цировка — это игла со сглаженным острием. Обычно она крепится на деревянном стержне-держателе.

После этого приступают к раскрытию рисунка цветом, этот процесс называется специальным термином — «роскрышь». Роскрышь определяет всю живописную основу произведения как ее подготовительный этап. Роскрышь — технологический прием живописи при первичной раскладке цвета в пределах заданной формы рисунка.

Затем последовательно делается моделировка деталей рисунка с помощью теневой росписи и околоконтурных притенений.

Следующей стадией живописного процесса является работа в светлых частях формы. Она состоит из целого ряда полутоновых плавей, оживок, приплесков и лессировок. Оживка — не что иное как белильная отметка в самой светлой части законченной формы. Приплесками называется тоновое смягчение цвета при окончательной моделировке формы. Лессировка — это живописный прием работы жидкими прозрачными красками, при котором усиливается глубина цветового тона или цвета.

На последнем завершающем этапе делается разделка

твореным золотом или серебром.

Так кратко можно обозначить последовательность процессов мстерской живописи. В дальнейшем обо всем этом будет сказано более подробно. Будут повторяться в том или другом случае описания отдельных этапов работы, потому что в них как раз и состоит специфика дела. При этом необходимо учитывать далеко не однозначный конечный результат. В одном случае он откроет, как пишутся детали пейзажа — облака, вода. В другом — как исполняются деревья, горки и пейзаж в целом. В третьем — как передаются архитектурные постройки, животные, птицы, как условными средствами миниатюрной живописи написать человека, его лик.

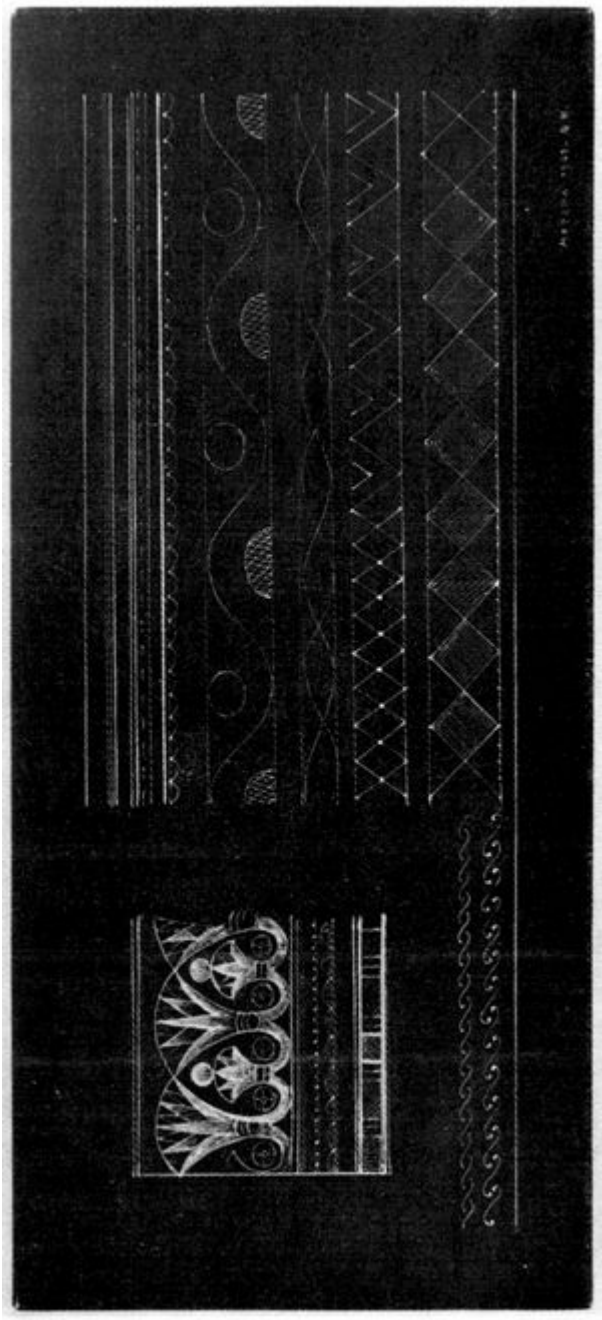
Попытаемся дать представление о том, как создается композиция в ее подчинении художественному образу предмета. Композицией называется живописное сочинение на ту или иную тему, сюжет, построенное по пластическим законам рисунка и цвета.

Однако все по порядку, не будем спешить. Тем более, что на выставках народного искусства среди произведений родственных художественных промыслов часто встречаются работы мстерских художников, которые зрители по незнанию относят к палехским. Читая в книге отзывов замечания и предложения зрителей, видишь среди них людей, открывающих для себя Мстеру впервые. Они восхищаются мастерством художников и спрашивают, как это делается, где можно прочитать об этом? Может быть, затронутые в книге вопросы в какой-то мере помогут любителям мстерского искусства ближе познакомиться с его особенностями и, в частности, технологией живописи и последовательностью работы. С этой целью приглашаем вас посмотреть, как это делается у нас — в мстерской художественной школе, в процессе обучения. Сложившаяся технология и система живописи излагаются в том виде, в каком они дошли до нас от старых мастеров. Мы передаем их в виде бесед.

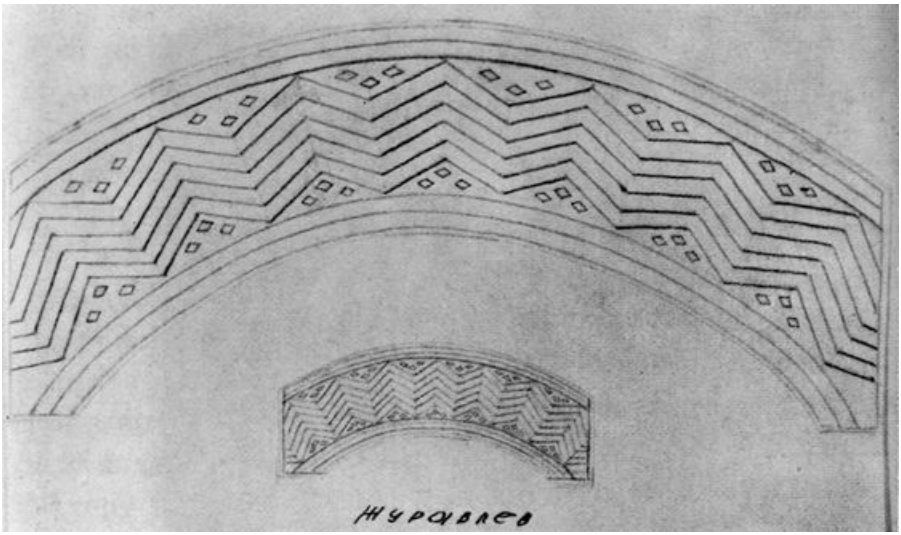
Работа над орнаментом

Процесс обучения мстерскому искусству начинается с выполнения простых операций, приобретения простых навыков. Например, с освоения линейной передачи изображения. Любая живая форма, как бы она ни была элементарна или сложна, имеет свои границы и очертания. Дерево, ветви или отдельный лист —

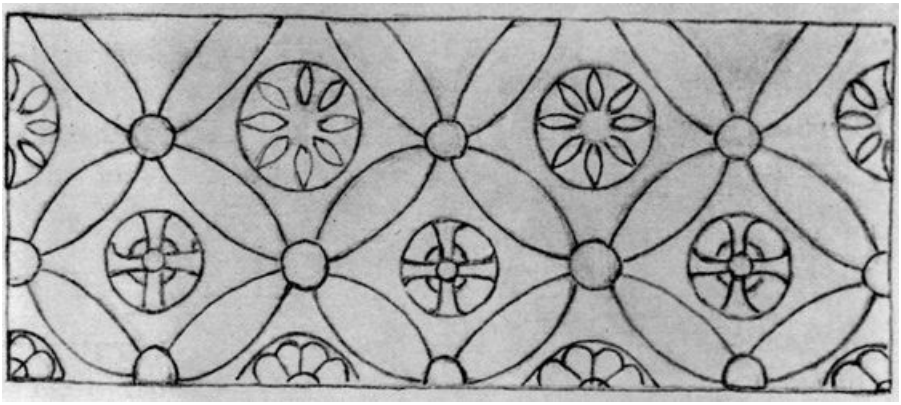
все существует в границах своей формы, а форму ограничивает линия в ее бесконечном разнообразии. Следовательно, линия представляет собой могучее средство изобразительного искусства, которым следует владеть в совершенстве.



В.С. Корсакова. Первая проба на отработку линии. 1975



Г.А. Журавлев. Простой геометрический орнамент. Приемы уменьшения и увеличения. 1974



Г.А. Суриков. Простой геометрический орнамент. 1969

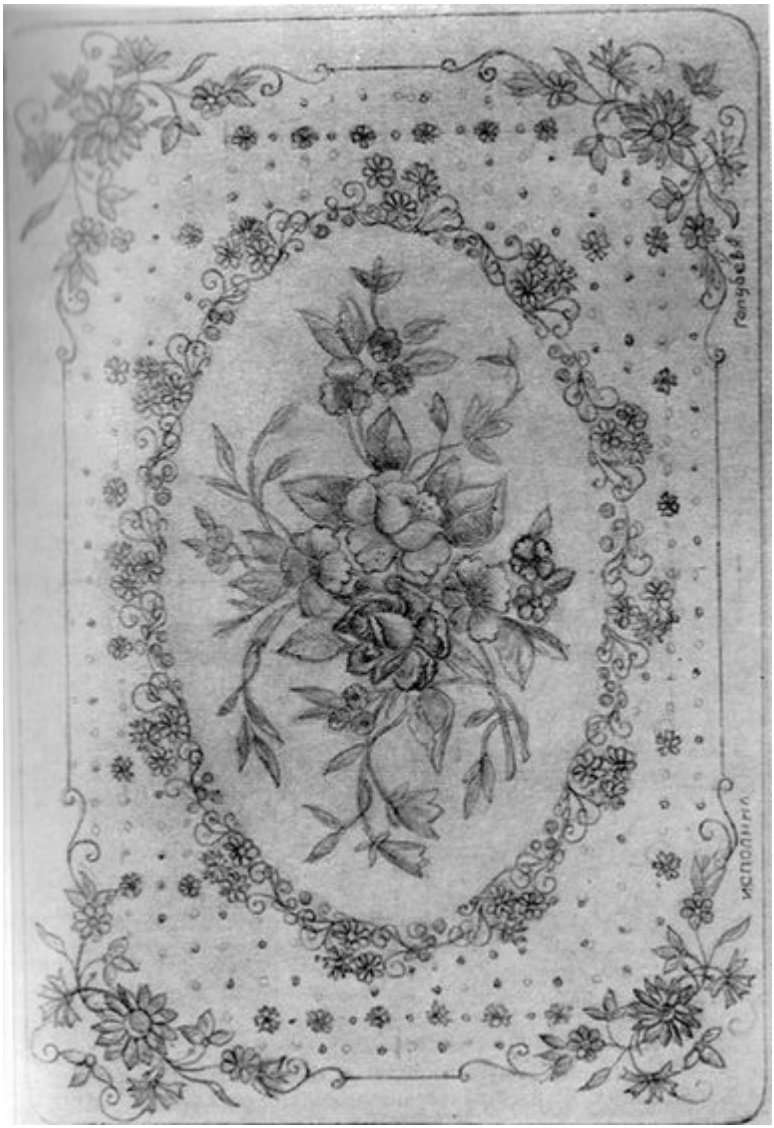
Н. В. Богданов. Сложный геометрический орнамент.

Как показывает опыт, это сделать совсем не просто. Необходимо преодолеть сопротивление карандаша и кисти. Нужно «поставить» глаз и сделать подвижной руку. Наконец, нужна постоянная штудия, тренировка. Об этом молодые художники часто забывают.

Поняв значение линии, можно наглядно убедиться, какую роль играет она в выполнении орнамента.

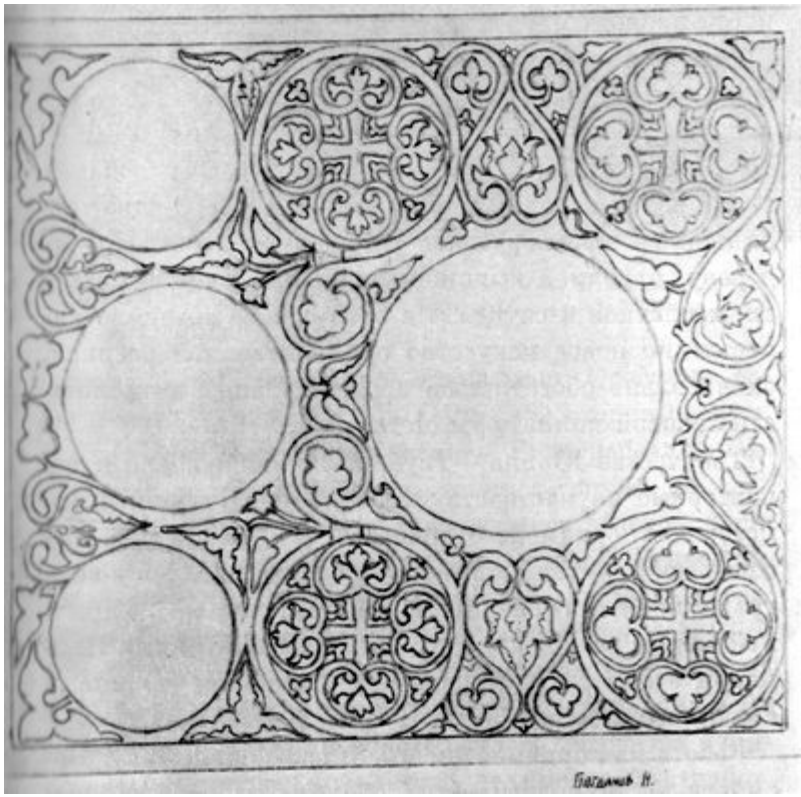
Орнамент как специфическая форма изобразительного искусства очень своеобразен. Он в состоянии то приближаться к натуральному миру растений, то удаляться от него в сторону наибольшей условности, превращаясь в геометрический узор, состоящий из отрезков прямых линий. За время развития орнамент приобрел и свои классические формы в недрах национальных особенностей искусства каждого народа, стал нормой, образцом.

Но несмотря на самобытные особенности, есть и общие закономерности построения орнамента. Даже в самых простейших геометрических элементах он содержит систему построения, состоящую из осей симметрии. Поэтому при изучении орнамента используется метод копирования с классических образцов искусства всех времен и народов, в том числе и народного прикладного.



В.С. Корсакова. Исполнитель А.А. Голубев. Простой мстерский орнаментальный мотив. 1969

Ю.И. Костаков. Сложный геометрический орнамент. 1969



Н.В. Богданов. Простой растительный орнамент. 1969

Большое внимание уделяется копированию мстерского орнамента. Такой орнамент существует. Его родоначальником является народный художник РСФСР Е. В. Юрин. Он внес в искусство Мстеры большой вклад как новатор, используя в своем творчестве традиционные древнерусские узоры чеканки, резьбы по дереву, народной вышивки, набивные цветочные мотивы платков и ситцев. На этой основе возникло качественно новое искусство орнаментальной росписи, значительно обогатившее и расширившее возможности лаковой миниатюры Мстеры.

Творчество Юрина — глубоко индивидуально и неповторимо по мастерству исполнения. Созданный им мстерский орнамент отличается самобытностью, высокой исполнительской культурой, вместившей в себя традиционные особенности золотого письма по цветной основе роскрыши со сложной моделировкой. Примером этому служат произведения самого Юрина и его преемницы, художницы В.С. Корсаковой.

Работа над орнаментом имеет свою специфику. Несмотря на технологическое сходство с исполнением миниатюрной живописи, он все-таки представляет собой роспись. Использование в орнаменте живописных средств более

лаконично, сдержанно. Особенно наглядно это проявляется на первичной стадии роскрыши под орнаментальную роспись. Если работа заканчивается росписью золотом, то превалирует локальный цвет роскрыши. При этом роспись золотом лишь обогащает его затейливой игрой разделок. Роскрышь локальным цветом делается аккуратно, строго в границах рисунка, без неряшливости, небрежности.

Е.В. Юрин. Исполнитель А.А. Голубев. Сложный мстерский орнаментальный мотив. 1969

После роскрыши цветом орнаментального мотива начинается самое увлекательное — соревнование с художником, создавшим образец. Здесь требуется вдумчивость. Начинается таинство технической отработки, моделирования формы при помощи теневой росписи. Тут пригодится линия как средство изобразительности. Она используется применительно к конкретным условиям создания разнообразных форм орнамента. После этого выполняются околоконтурные притенения отдельных листьев, лепестков цветов, веток.

Если при помощи теневой росписи ограничивается форма рисунка и разбираются детали внутри нее, то околоконтурные притенения придают форме условный объем, а локальный цвет роскрыши играет роль среднего полутона. По такой подготовке техническую отделку заканчивают росписью золотом. Работа золотом требует виртуозного мастерства. Оно приходит не сразу, а с длительным опытом. Когда работу заканчивают живописными средствами, то после роскрыши, теневой росписи, околоконтурных притенений форму моделируют цветными полутонами приемами плавей, приплесков, световой росписью, оживками и лессировками. Все это требует высокого профессионального уровня исполнения.

Е.В. Юрин. Исполнитель Ю.И. Костаков. Натюрморт. 1969

В.С. Корсакова. Исполнитель Г.А. Журавлев. Земляника. 1974

О красках и золоте

Приготовление красок и золота к работе — главный вопрос технологии миниатюрной живописи. Предстоит познакомиться и со специальной терминологией, от которой зависит правильная ориентация в технологическом процессе.

Известно, что темперные краски приготовляются из порошковых пигментов на специальной эмульсии, основой которой является желток куриного яйца. Эта эмульсия представляет собой раствор, состоящий из клея и воды. При разделывании яйца необходимо тщательно отделить желток от белка с тем, чтобы белок не попал в эмульсию: присутствие в ней белка приведет к растрескиванию красочного слоя. Так же тщательно отделяют оболочку желтка, а содержимое спускают с ладони в стаканчик.

Нужно налить такое количество чистой воды, чтобы сна была равной объему белка. Это и будет наиболее верное пропорциональное отношение воды к желтку. Отклонения могут быть незначительными в ту или другую сторону, в зависимости от жирности яйца. Самым жирным яйцом считается летнее. Менее жирное — осеннее и тощее — зимнее. Приготовленный желток тщательно размешивают специальным бойком — миниатюрной деревянной лопаткой. Яичная эмульсия готова к употреблению.

Желтковая темпера называется средневековой, потому что перешла нам по наследству от старых мастеров древнерусской живописи так же, как и сам способ приготовления красок. Это выдающийся материал как по прочности, так п по красоте бархатистой фактуры.

В свое время итальянский художник Ченнино Ченнини недаром говорил: «Употребительны два рода темперы, один лучше другого»[3], имея в виду темперу на цельном яйце для стенных росписей и желтковую темперу по левкасному грунту на деревянной основе. Левкасом называется грунт, состоящий из толченого просеянного мела с добавкой воды и клея. Хорошо размешанная масса доводится до густоты сметаны, затем накладывается специальным шпателем на грунтуемую поверхность. После высыхания грунт соответствующим образом обрабатывается и шлифуется до глянцевитой гладкости.

Краски для работы нужно уметь хорошо приготовить. Этот процесс — своего рода таинство. Не случайно старые мастера

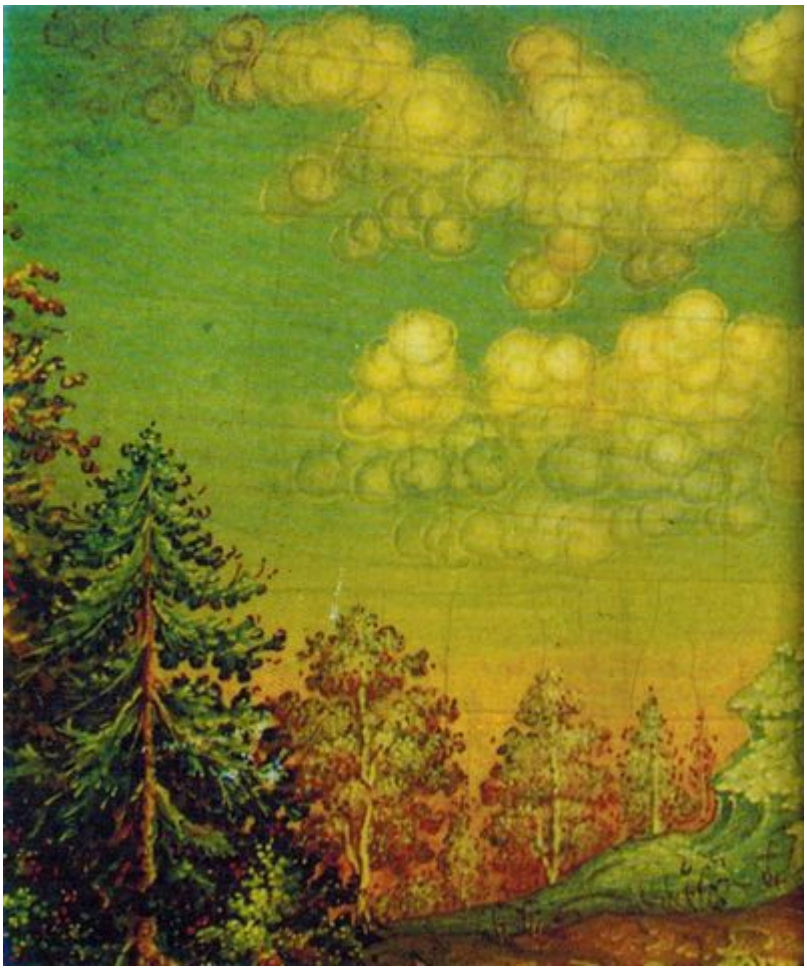
называли утирание красок душевным словом «творить». Вдумайтесь в значение слова «творить», «утереть краску», то есть, сотворить ее, сделать такой, чтобы можно было работать с наслаждением. Надо было видеть, как любовно творили краски старые мастера А.И. Брягин, А.Ф. Котягин, Н.П. Клыков. И это понятно. Творение красок — не только физический процесс, а прежде всего чувственный. Нужно вовремя ощутить, почувствовать, когда и какую краску можно прекратить творить.

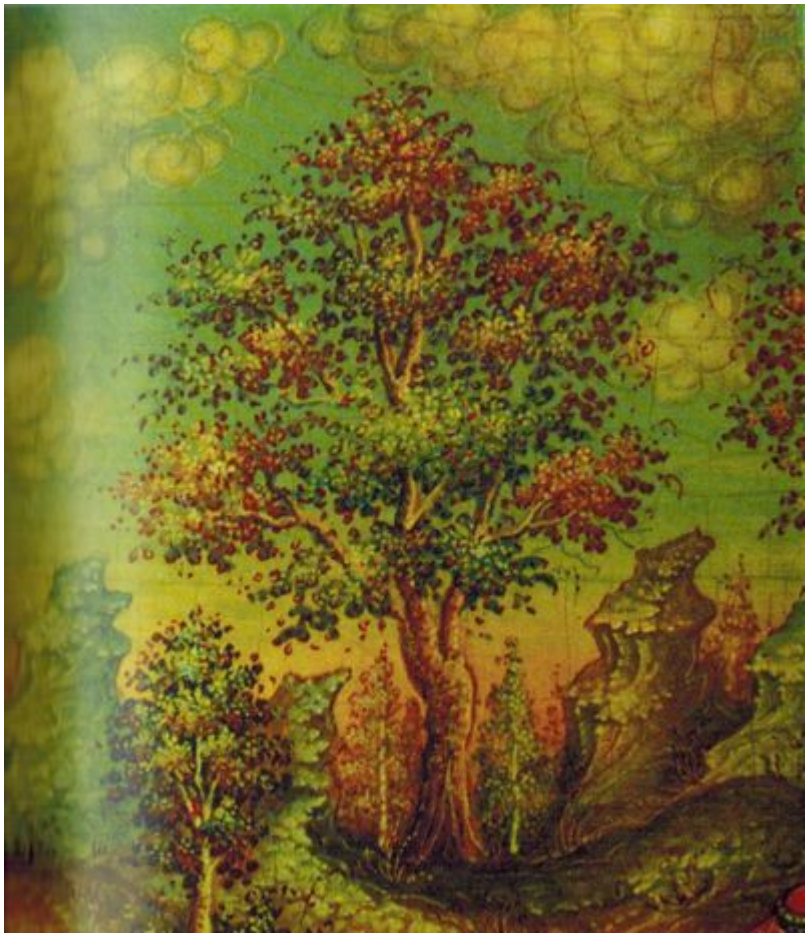
Обычно сухой порошок краски в определенной дозе насыпают в специальные чашечки, добавляют несколько капель яичной эмульсин и творят указательным пальцем правой руки, держа чашечку в левой руке, положенной на рабочий стол. Краски творятся в полусухом виде. По мере готовности их постепенно разжижают яичной эмульсией до такой степени, чтобы можно было легко писать. Хорошо приготовленные краски подвижны и пластичны.

Неизвестность всегда завораживает начинающих: охватывает необъяснимое волнение при виде множества красок, появляется желание скорее попробовать писать. По — остановись, мгновение! Пока еще не время. Будут тянуться томительные часы и дни на пути готовности каждого к работе с красками. Прежде чем приступить к ней, необходимо сделать хороший рисунок и без искажений перевести его на кальку. Подготовить на поверхности шкатулки белильный грунт. С этой целью специально втваривают белила на яичной эмульсии. Покрытие белилами делают не менее трех раз. После каждого покрытия грунту дают хорошо высохнуть и подчищают его поверхность специальным ножом. Смысл этой операции состоит в том, чтобы слой грунта не получился толстым, но плотным и однородным по массе.

Покрытие делается сплошным под всю живопись. Затем уже известным способом с кальки на грунт тщательно переводится рисунок.

Т.Е. Прохорова. Прорись с иконографического подлинника. 1976





И.Н. Морозов. Шкатулка «Дубровский». 1941. Деталь.

— Вот сколько прошло времени. А как же ваше желание писать, не погасло ли оно? — Нет, оно разгорелось настолько, что от нахлынувшего волнения не знаю, что и делать теперь, — говорите вы. — Не беспокойтесь. Все образуется. Начинайте с роскрыши — и смелее, смелее! Не выходит? А вы, действительно, еще не знаете, как делается роскрышь? — Так часто мы разговариваем с учениками.

Краски Мстеры — это поэма! Еще не было поэта, который написал бы о них достойно. Но он будет, в этом нет сомнений. Сомнение в другом. Перед нами пока краски как материал, и с их помощью нам предстоит совершить чудо! Да, я не ошибся, потому что наша работа только тогда может пленять своей красотой, когда она будет чудесно выполнена.

Красками надо уметь пользоваться, а это значит, нужно сделать добавку к ним, растворить в них частицу вашего чувства для того, чтобы из краски получился цвет. Краску берут на кисть,

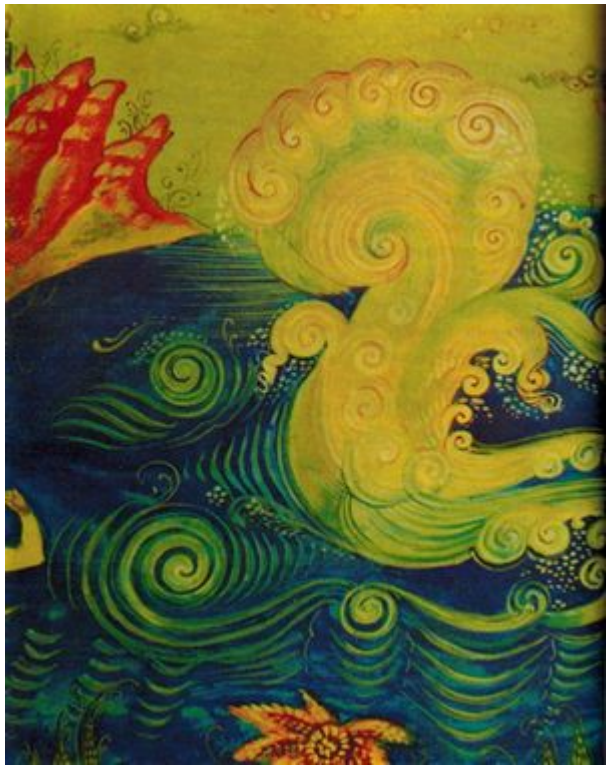
кладут ее на палитру и по чувству, перемешивая ее с другими красками, ищут желаемый цвет. Вот он какой! Цвет этот будет называться локальным, основным, лежащим в пределах заданной формы. И так для каждого изображения будет свой локальный цвет.

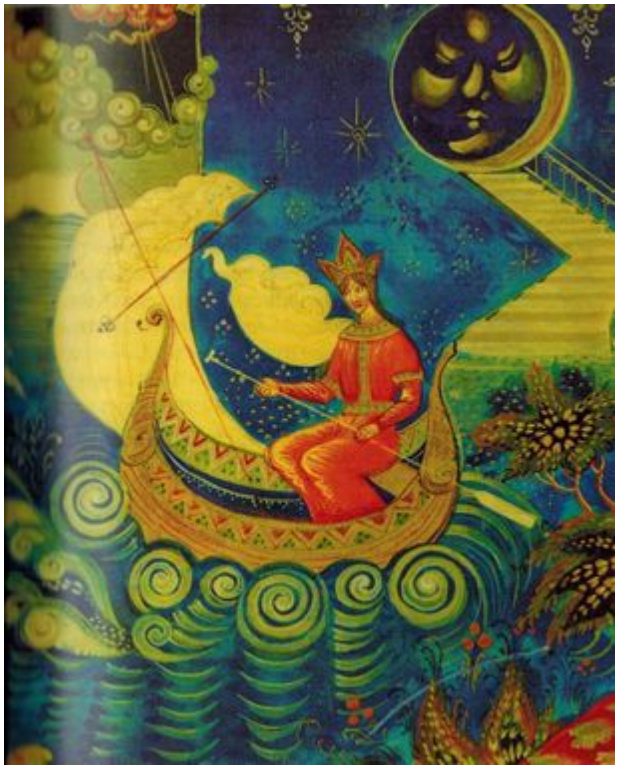
А как приготовить золото для письма? Обычно сусальное листовое золото продается в тонких книжечках из папиросной бумаги. В книжечке содержится шестьдесят листов размером 12х7 см. Сначала делают водно-клеевой раствор: в чистое чайное блюдце насыпают два, два с половиной грамма мелко толченого гуммиарабика (в зависимости от количества втвариваемых листов золота). Затем добавляют несколько капель воды и размешивают указательным пальцем правой руки до тех пор, пока не получится однородная водно-клеевая масса. Принятая норма золота на одно блюдце: десять-пятнадцать листов.

Необходимо помнить, что творить золото — дело весьма деликатное, оно требует долготерпения и аккуратности. Указательным пальцем правой руки переносят из книжки в блюдце лист золота. Палец осторожно поднимают и снова прижимают ко дну блюдца. В результате проделанных манипуляций золото рвется на мельчайшие частички и затем всасывается в клейкую массу. Нужно не крутить золото пальцем на дне блюдца, а рвать его вертикальной оттяжкой пальца от блюдца. Иначе золото можно закатать в клее, и оно будет плохо растираться. Так постепенно, лист за листом, смешиваются все десять-пятнадцать листов золота. На этом первая операция работы заканчивается.

Вторая операция начинается с растирания золота. Его втваривают также указательным пальцем энергичными движениями по окружности блюдца то вправо, то влево. Растирают с большим нажимом в течение полутора часов непрерывной работы. Время от времени в процессе творения золота добавляют по нескольку капель воды. Когда уже видно на глаз, а палец чувствует, что золото утворилось, в полученную массу для большей клейкости добавляют еще два - два с половиной грамма гуммиарабика, и снова творят, чтобы гуммиарабик хорошо соединился с золотом. После этого в блюдце наливают одну треть стакана чистой воды. Смывают со стенок блюдца и с пальца прилипшее золото и ставят его на отстой. Золото отстаивается в течение двадцати минут. Затем воду осторожно сливают, следя за тем, чтобы не было утечки золота. Блюдце с осажденным золотом ставят сушить в духовку или нежаркую печь, а летом просто выставляют на солнце, предохраняя от пыли. После высыхания золото готово к работе.

Оно блестит мягким очаровывающим блеском, вызывая чувство волшебного таинства, сотворенного твоими же руками. Тут уж не робей! Бери кисть и священнодействуй, с упоением, во всю силу своего мастерства.





Л.А. Фомичев. Шкатулка «Конек-Горбунок». 1975. Деталь.

Следующим этапом освоения приемов миниатюрной живописи является работа над пейзажем. Знакомство с ним начинается с выполнения его деталей, затем фрагментов и, наконец, пейзажа в целом. В технических приемах, использующихся при создании пейзажа, есть свои сложности. Поэтому весь процесс его письма для большей наглядности раскладывается подетально на приемы исполнения облаков, горок, деревьев и так далее.

Но прежде, чем приступить к их описанию, необходимо сказать о прориси, которая имеет важное значение в моделировке художественной формы. Прориси уделялось большое место и в древнерусской живописи.

Особо о значении прориси

Что же такое прорись? Это специальный технически отработанный рисунок кистью, выполненный обычно в трех тональностях: тени пишутся умброй, а светлые места —

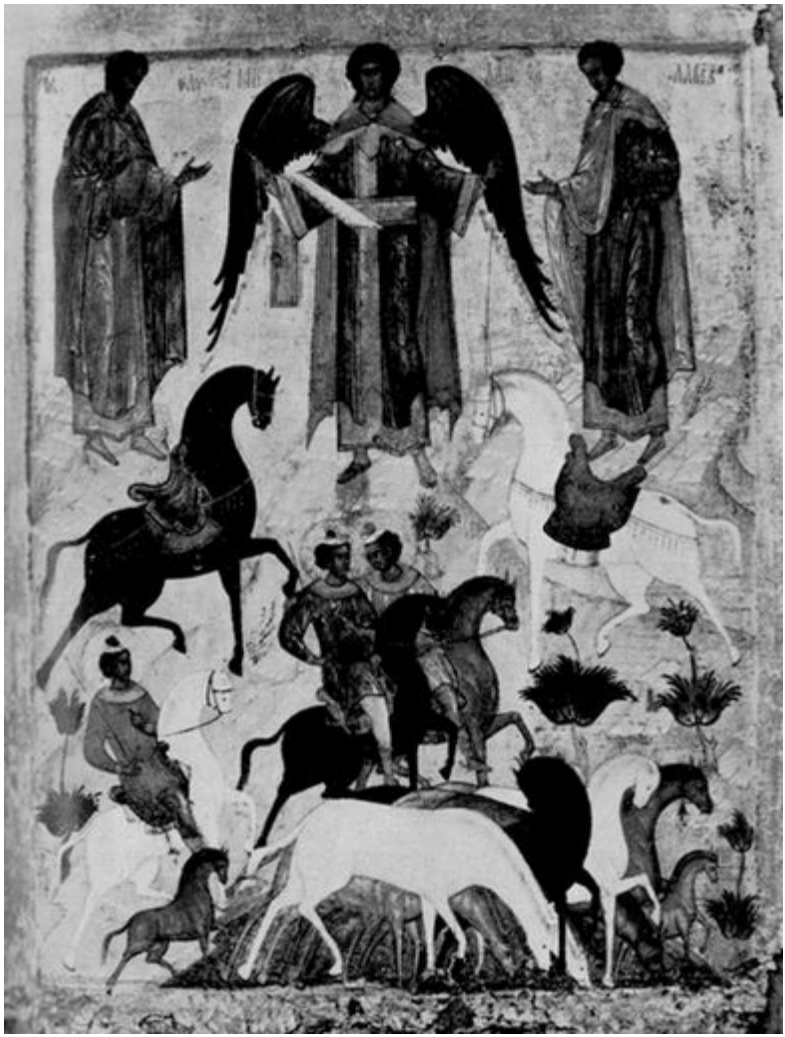
киноварью или светлой охрой. Значение прориси в том, что она позволяет до живописи выразить пластику форм будущего изображения. Из опыта древних мастеров мы знаем, что любая изобразительная форма предварительно точно отрабатывалась в прориси, и живописное исполнение следовало ей. Понятно, что и в учебном процессе во время работы с образца недопустима вольная импровизация. Она возможна лишь при высоком исполнительском мастерстве и накоплении большого опыта.

Техникой прориси нужно владеть в совершенстве. Умело пользоваться линией, свободно владеть тоновыми подплавками в тенях и на свету, тонко варьируя темную и красную краску в соответствии с образцом. Нужно знать, где должны быть контрапункты — в ударах линий и в тоновых градациях. Для этого нужна постоянная тренировка в работе прорисью.

Как выполняется прорись? Сначала на бумагу переводят с кальки хорошо проработанный рисунок, а затем темной краской — умброй — делают контурную прорись по форме изображения, например, горки. После этого отрабатывают тени тональной подплавкой умбры, слабым тоном красной краски проплавляют крупные массы лещадок. Более активным тоном выплавляют кремешки па лещадках. После этого в полную силу красной краски на самых светлых местах выполняют оживки.

Основные навыки в работе над пейзажем

Когда освоен технический рисунок — прорись, — можно приступить к выполнению деталей пейзажа, например, фона, облаков, горок. Необходимо усвоить живописную систему их исполнения, поверить в образную правду всего, что предстоит изобразить. Изобразительный язык древнерусских мастеров во многих случаях неподготовленному зрителю непонятен. Его охватывает недоумение, почему облака и горки пишутся так, как в природе не бывает? Обычное восприятие окружающего основывается на буквальном представлении натуры. Многим кажется правдивым только то, что выглядит натурально. Но в искусстве это далеко не так, правда натуры не всегда совпадает с правдой искусства. При этом не нужно забывать и то, что древнерусская живопись возникла в очень отдаленное от нас время — в эпоху средневековья, когда многие представления об окружающем мире были иными.



Чудо о Флоре и Лавре. XV в.

Необходимо хорошо понимать духовные и эстетические особенности искусства прошлых эпох. Его образный строй подчас основывался на языке символов, очень условном и далеким от реальности.

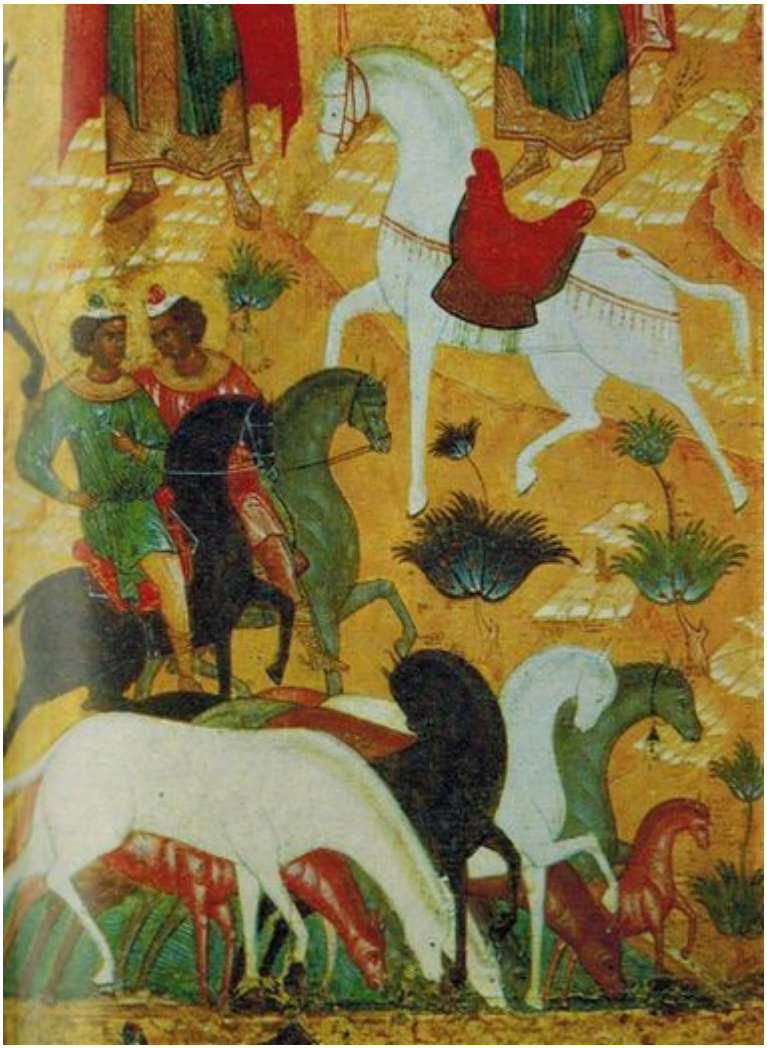
Но мы увлеклись. Вначале надо выполнить гладкий фон способом старых мастеров, сделать слитные переходы из одного цвета в другой. Например, из голубого — в бирюзовый, из бирюзового через промежуточный бирюзово-желтоватый — в золотистый цвет зорьки. Весь живописный процесс строится на постепенном стушевывании цветовых переходов через полутон, путем тщательной отработки их кистью. Кроме этого, существует так называемый скоростной прием исполнения фона, когда его цвет составляется на палитре со всеми переходными полутонами,

а затем путем вплавления одного цвета в другой раскрывается на поверхности шкатулки. Последний прием выработан в процессе освоения технологии живописи на папье-маше.

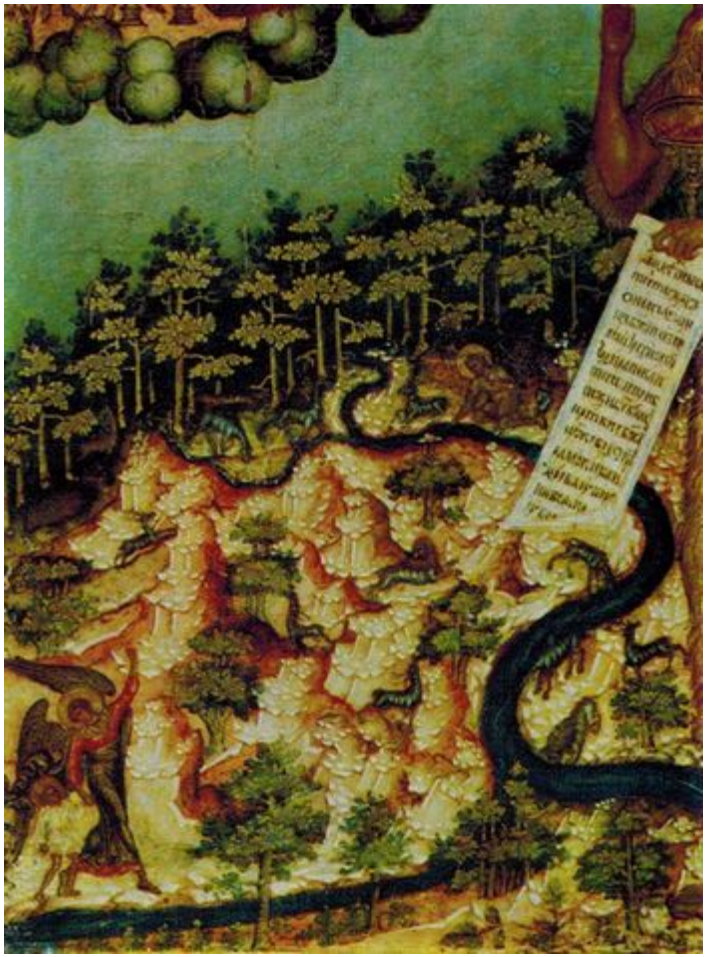
По написанному фону приступают к исполнению облаков. Работа над ними начинается с роскрыши цветом групп облаков, строго в границах рисунка. Затем делаются околоконтурные притенения тоном, темнее локальной роскрыши. После этого темной краской пишут контуры облаков. Эта роспись должна быть выполнена тонко, изящно. Первая проплавка светлого полутона выполняется в центре облака, затем — вторая плавь, светлее первой и меньше по площади покрытия. За ней — сплавка, для чего составляется средний полутон, которым смягчают тональные переходы в облаке или гасят цвет отдельных групп облаков. В центре облака делается оживка самым светлым тоном или белилами. Работа над облаками заканчивается световой росписью белилами по внешнему контуру теневой росписи облаков.

Хорошо усвоив приемы исполнения облаков, можно успешно написать и воду бурного моря. Разница состоит лишь в образной передаче характера волн, их всплесков и завихрений.

Усвоение навыков и знание тех или иных приемов исполнения еще не создают произведений искусства. Все усвоенное нужно пропустить сквозь чувство и умение, только тогда может родиться совершенство исполнения. Во все это нужно поверить, как в сказку с ее поэтическими образами, потому что там, несмотря на неправдоподобие, есть реальность чувств.



Чудо о Флоре и Лавре. Деталь.



Иоанн Предтеча в пустыне. Деталь

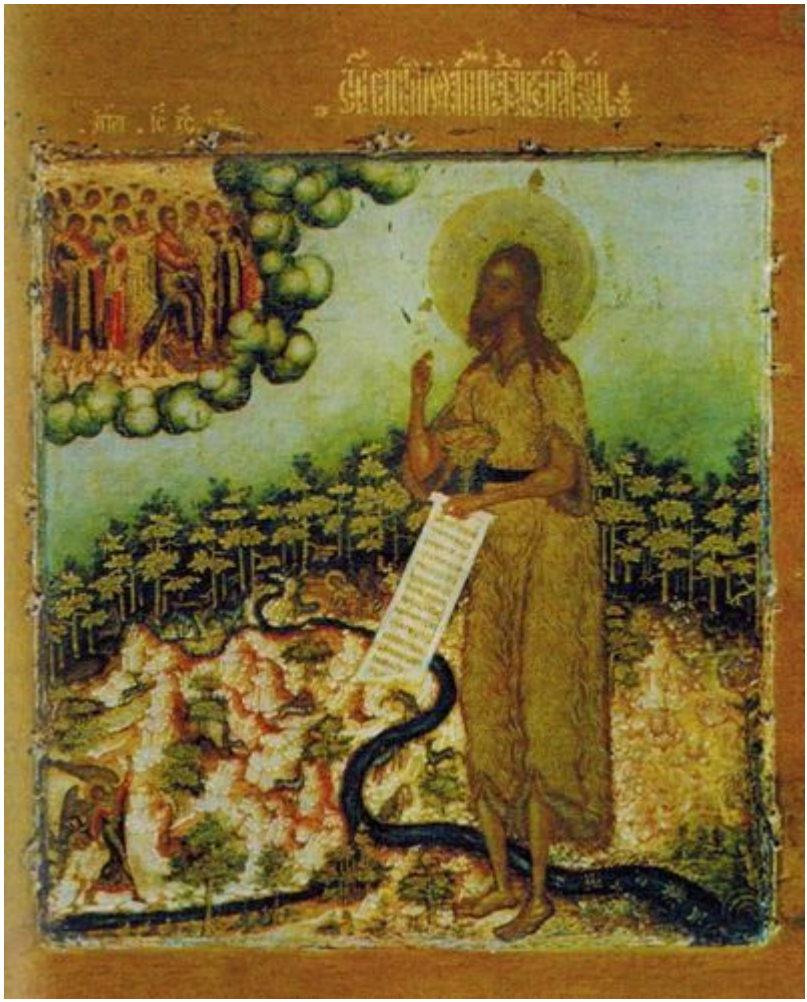
Исполнение горок и деревьев в стиле новгородского и строгановского письма

Приступая к выполнению горок с характерными признаками новгородской и строгановской иконописных школ, необходимо понять систему приемов их письма и характерные особенности пластического строения формы. В исполнении горок, как и во всем древнем искусстве, существовали каноны. На их основе определились и стилевые особенности разных живописных школ, которые стали классическими, то есть образцовыми, неизменными. Нельзя вольно трактовать канон, тем более искажать его, ибо от этого нарушатся характерные признаки

стиля.

Приступая к выполнению горки, делают роскрышь локальным цветом, затем — околоконтурные притенения, а также притеняют вокруг горных уступов-лещадок. Притенения делают тоном темнее локальной роскрыши. Этим выявляют условный объем горки. Затем делают теневую роспись по контуру, а также подчеркивают уступы лещадок. Выполняют проплавку первого полутона лещадок тоном светлее локальной роскрыши. Затем второй плавью, более светлой по тону, выполняют кремешки лещадок. Для наибольшей цветовой связи с локальной роскрышью горки сплавка выполняется средним тоном в переходах плавей между кремешками и лещадками. После этого белилами делается оживка кончиков лещадок и кремешков. Работа заканчивается восстановлением теневой росписи горки в границах рисунка.

Поняв, как пишутся горки, можно перейти к выполнению деревьев, кустиков и травок в характере новгородского и строгановского письма. Вы обратили внимание, что новгородские горки проще и строже строгановских, последние вольнее по форме и похожи на скалистые уступы. Такая же разница существует и в деревьях. Новгородские деревца очень скупы и лаконичны по рисунку, но в то же время довольно изящны, грациозны. Деревья строгановского письма отличаются пышностью форм, во многом напоминающих природные кроны деревьев.



Иоанн Предтеча в пустыне. XVII в.

Технические приемы исполнения деревьев в обоих видах письма совпадают с приемами исполнения горок. В деревьях новгородской школы разделки проще, лаконичнее.

Работа над исполнением деревьев начинается, как обычно, с рисунка, переведенного на загрунтованную поверхность, и локальной роскрыши кроны деревьев и ствола. Теневая роспись делается в тоне цвета роскрыши путем варьирования линии то слабее, то сильнее, с тем, чтобы роспись была живой и красивой. После этого тоном темнее локальной роскрыши жидко, прозрачно пишутся околоконтурные притенения в окончаниях кроны, наносится цветовой полутон на светлые места кроны так, чтобы он слитно сплавлялся с ее основным цветом. Затем делаются разделки в виде оживок светлым полутоном и отметочки белилами. Поскольку крона дерева строгановского письма

сложнее по рисунку, в ее окончаниях притеняются также места между группами листьев внутри кроны дерева. Потом обычным путем выполняется цветовая выплавка отдельных участков кроны в ее светлых частях. Работа заканчивается разделкой деталей твореным золотом.

Глава III. ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ МСТЕРСКОЙ МИНИАТЮРЫ

Стилевые признаки

Всякий стиль характеризуется целым рядом признаков. Главный из них — специфика образной выразительности, которая в искусстве определяется внутренним и внешним содержанием изобразительной формы. В основе мстерского стиля лежит условная форма изображения, исходным началом которой были каноны древнерусского искусства. Существенным и важным в них было стремление к символике образа, метафоричности изобразительного языка, иносказательности понятий и представлений. Все это своей долей вошло и в новое искусство Мстеры.

Процесс становления художественного стиля был сложным и далеко неоднозначным. Мстерские иконописцы хорошо знали новгородские, московские и строгановские письма. Именно эти направления и оказали влияние на характерные особенности стиля миниатюры Мстеры. Классические образцы новгородских и строгановских писем всегда были нормой мастерства для лучших мстерских художников. На них ссылались, по ним выверяли они свое искусство. Другая часть мастеров, приемы работы которых исходили из скорописи «расхожей иконы», считала возможным более вольное переложение иконописного канона, что также существенно сказалось на особенностях мстерской миниатюры. Взаимообогащаясь, эти два направления послужили началом поисков стилистики нового искусства Мстеры.

Условность изобразительного языка мстерской миниатюры имеет две противоположные тенденции развития: все большего приближения к реалистическому восприятию или, наоборот, отдаления от него. Яркими примерами первого рода являются работы Н. П. Клыкова и И. А. Фомичева, второго — И. Н. Морозова и других мастеров. Кроме общих признаков мстерского стиля, имеются и индивидуальные особенности художественной манеры каждого большого мастера. В них проявляется личное понимание мастером традиции и канона, что также очень существенно в формировании стиля.

Но как бы ни были индивидуальны особенности творчества отдельных мастеров, их всегда объединяет общее: декоративность, цветовая наполненность и жизнерадостность, колористическая согласованность деталей, орнаментальная узорчатость, метафоричность передаваемого образа. Мстерский стиль характеризуется также своим пониманием композиции: она всегда строится в пейзаже, на цветных фонах, во взаимодействии с живыми существами — человеком, животными и птицами. Образная выразительность проявляется и в своеобразии понимания пейзажа, отличающегося от изображения природы в других родственных промыслах лаковой миниатюры. Особенность лучших работ основоположников мстерского искусства состоит в отсутствии манерности и предвзятой стилизации. Их отличает чувство меры и мудрой простоты. Мстерский стиль в миниатюре имеет свое художественное обоснование и в особой культуре цвета. Суть ее состоит в единстве цветового многообразия, достигаемом градацией тоновых переходов.

Неправы утверждающие, что мстерский стиль воспринят от традиции как нечто неизменное. Поискам современного стиля предшествовал коллективный опыт не одного поколения мастеров. И важным было переосмысление традиции, то есть рождение ее второго круга, обогащенного наблюдениями над живой природой.

Известный ученый Александр Борисович Салтыков заметил, что в народном искусстве живет и развивается «видовой образ», основанный на непосредственном наблюдении природы и реальном чувстве художника[4]. Это очень точное и правдивое определение. Мне вспоминаются годы детства, когда я впервые пробовал выразить свои наблюдения карандашом и красками на бумаге. Отец, увидя мои «художества», поощрительно восклицал: «Ах, какой видик!» А затем на протяжении всей жизни много раз я слышал у мстерских жителей этот термин и видел на мстерских базарах и ярмарках видовые картинки.

Такой видовой образ пейзажа есть и в мстерской миниатюре. Это пейзаж вообще, как бы увиденный с большого расстояния, когда чуть различимы или совсем неразличимы индивидуальные характеристики отдельных видов деревьев, когда стушевываются признаки дуба, вяза, березы, рябины и остаются понятия «дерево», «деревья», а какое оно, так ли это важно? Таким общевидовым пейзажем является и «мстерский пейзаж». Он художественно конкретен и поэтичен.

Продолжая разговор о том, как на основе общих признаков мстерского стиля складывалась художественная пластика пейзажа (в частности, горок, деревьев), рассмотрим конкретные примеры

работ старых мастеров, которые способствовали формированию технических приемов и отдельных элементов стиля. Главным условием техники старых мастеров была строгая последовательность работы. Единство метода и одинаковость операций (например, роскрышь, теневая роспись, околоконтурные притенения и другие) не исключали вариантности исполнительской техники. Можно удивляться огромному труду в поисках новых выразительных средств. Ведь все это было достигнуто в первое десятилетие становления мстерского искусства. Поэтому нельзя не проникнуться особым чувством уважения и признательности к его основоположникам.

Надо было видеть их творческий энтузиазм, стремление к преодолению трудностей, стоявших на пути к новому.

Известно, что традиционная основа древнерусской живописи состояла из левкасного грунта. С освоением нового материала — папье-маше — необходимость левкашения поверхности отпала вследствие того, что папье-маше не нуждалось в таком грунте. Единственной, казалось, помехой был черный цвет изделий. Если писать непосредственно по черной поверхности, то краски теряют яркость, они как бы замирают. Необходима была белильная подготовка под живопись. Во Мстере она делается сплошной, за исключением полей, которые остаются черными и заполняются в конце работы орнаментальной каймой. Такая заготовка обусловлена живописной задачей, связанной с многоцветными фонами пейзажной живописи. В этом принципиальное отличие Мстеры от Палеха. Но наряду с положительными здесь имеются и отрицательные качества. Возникает сложность связи живописного решения с черным цветом изделия.

Палех в отличие от Мстеры использует черный фон как цвет. Тем самым достигается большая связь живописного решения с самим предметом. Поэтому белильная подготовка грунта в палехской миниатюре делается только в тех участках поверхности, где будет цветная роскрышь, и делается она особым способом, который был найден в процессе освоения папье-маше: разной тональности, с учетом лепки формы, в тенях — слабее по тону, на свету — плотнее. По такой подготовке локальный цвет роскрыши ложится не одинаково, он вибрирует и создает разную тональность необходимого цвета. Поскольку во Мстере белильная подготовка принципиально иная, в ней по-иному используют и технические возможности роскрыши. Новый прием роскрыши возник также в результате освоения папье-маше. В отличие от традиционной роскрыши в иконописи, на папье-маше лепка формы возникла одновременно с роскрышью цветом, которую делали несколько разбельнее. Особенность метода заключалась в

том, что все краски задуманной гаммы предварительно раскладывались на палитре, а потом переносились на живописную поверхность. Цветом нужно было не просто окрашивать то или иное место, а рисовать им, создавая законченную форму горки или дерева.

При такой технике исполнения роль плавей стала второстепенной. Но к жизни было вызвано другое: система лессировок, приплесков. Таким способом выполняемая роскрышь занимала основную часть рабочего времени. Она была подробной и существенно меняла дальнейшую моделировку формы. По этому поводу А. Ф. Котягин говорил, что роскрышь берет девяносто процентов времени и только десять процентов используется на техническую отработку деталей.

Трудно сказать, кто первым применил такой прием роскрыши. В памяти осталось, что А. И. Брягин и А. Ф. Котягин в поздний период их творчества как-то одновременно пользовались им. Но нельзя утверждать, что именно им принадлежит его открытие. Подобный принцип письма есть и в станковом искусстве, и мстерские художники его использовали. Он открывал более широкие возможности в моделировании формы, но вместе с тем утрачивалась самобытность традиционной декоративной пластики. Приобреталось одно, терялось другое. Однако это не значит, что данный технический прием изжил себя и что в его пользу ничего положительного нельзя сказать. Не нужно впадать в крайность, требуется уметь удержаться в рамках декоративной формы. На примере творческого опыта народного художника РСФСР И. А. Фомичева можно убедиться, что новый технический прием получил свое дальнейшее развитие и никоим образом не противоречит декоративной основе мстерского искусства. Наоборот, он выгодно отличает Мстеру от других родственных художественных промыслов.

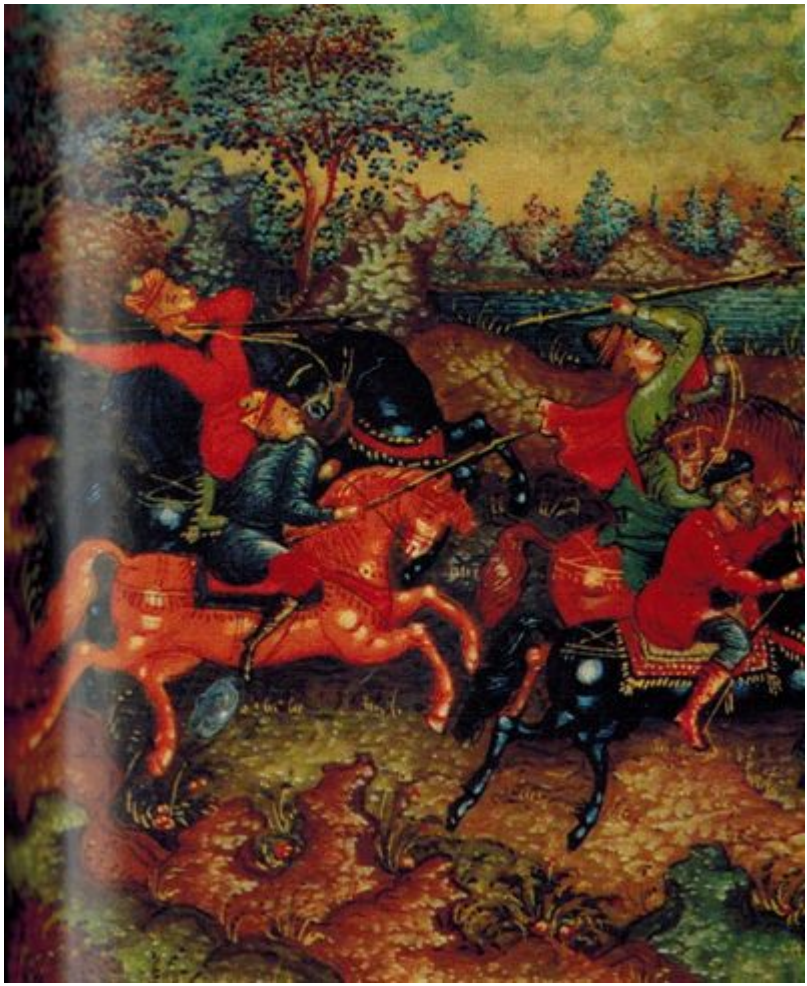
В целях наибольшей наглядности предлагаем вам познакомиться с техникой живописи старых мастеров.

Техника письма старых мастеров

И. Н. МОРОЗОВ

У Ивана Николаевича Морозова исполнение начиналось с хорошо проработанного линейного рисунка. Затем рисунок переводился на кальку, с кальки на загрунтованную поверхность: по такой подготовке делалась роскрышь. Цвет роскрыши у

Морозова контрастен. Например, по соседству с яркой зеленью горки уживаются оранжевые, охристые и снова контрастные синие, краплачные, фиолетовые цвета. Красочный слой роскрыши всегда плотный. После роскрыши И. Н. Морозов выполнял теневую роспись по контуру горки, а также подчеркивал ее кремешки. Очень часто делал роспись черной краской. Затем выполнял околоконтурные притенения в темных местах горки и между уступами кремешков. Притенения по топу темнее локальной роскрыши. После этого выявлял кремешки световыми движками, иногда чистыми белилами. Затем делалась сплавка, часто в тональности, противоположной основному цвету роскрыши: по холодному цвету — более теплая и наоборот, по теплому — более холодная, что давало возможность связать контрастные цвета в гармоничное целое. Затем выполнялись цветовые приплавки к кончикам кремешков, а самые кончики освещались тонко и четко белилами. Работа закапчивалась прозрачными лессировками.



И. Н. Морозов. Коробка «Битва». 1953. Деталь.

Техника письма Морозова кажется на первый взгляд многодельной и трудно постижимой. На самом деле она бесхитростно проста, рациональна и отличается изумительной декоративной ковровостью.

В том же порядке операций писал он кроны дерева. Обычно крона разбивается на отдельные участки, каждый из которых раскрывается определенным цветом. У Морозова роскрышь деревьев, как и горок, выполнялась в контрастных цветовых отношениях, сильными сочными цветовыми пятнами. Деревья всегда выразительны по силуэту. После роскрыши делались околоконтурные притенения каждого участка кроны и ствола дерева. Для этого составляется определенный цветовой тон, темнее локальной роскрыши и соответствующий основному цвету. Особое значение в технике Морозова имеет теневая

роспись. Она состоит из серии точек, нанесенных ударами кисти разной силы, сосредоточенных на окончаниях кроны. Ствол дерева и ветки расписывается живой линией контура.

Следующий этап — работа в светлых местах кроны дерева. Ее отдельные участки членятся на мелкие группы скоплений листочков. Соответствующим цветовым тоном делается выплавка светлых мест. Она светлее локальной роскрыши и часто не совпадает с ее основным цветом. Например, по холодному цвету делается более теплая плавь, по теплому — более холодноватая. Таким образом тональными цветовыми отношениями уравновешивается контрастность цветовой роскрыши, приобретается декоративное единство цветовых отношений. Вторая плавь по тону светлее первой, она наносится в виде цветовых оживок точками в самых светлых местах листьев. После этого на кончиках листочков белилами выполняются отметочки. Они делаются тонко, но четко. Исполнение дерева заканчивается лессировками, благодаря которым устраняется цветовая дробность и приобретаются цельность и насыщенность цвета. На завершающем этапе в тенях киноварью делаются вкрапления в виде точек. Кустики и травки выполняются таким же приемом и в той же последовательности.

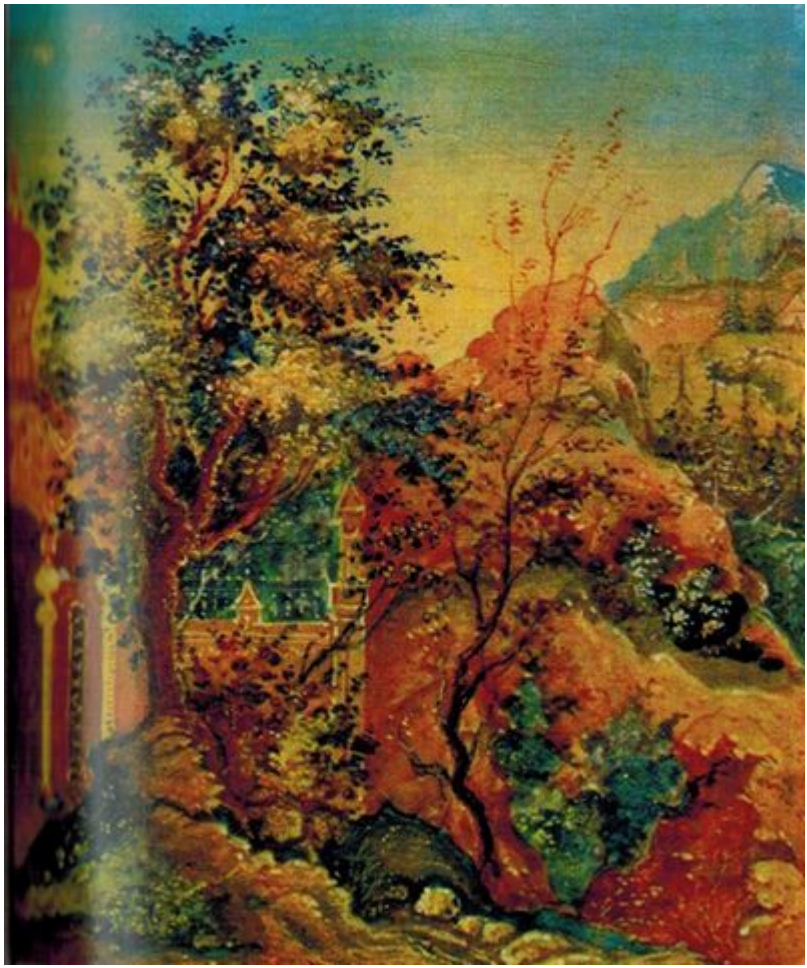
А. Ф. КОТЯГИН

В ранних работах Александра Федоровича Котягина техника живописи более традиционна. Каждый этап четко определяется последовательностью работы, технические приемы рациональны и экономны. Роскрышь Котягин выполнял очень разнообразно. Там, где должно быть много мелких разделок, цвет раскрывается плотнее. В местах, где цвет меньше записывается, особенно в тенях, роскрышь делается прозрачнее. Цвет Котягина всегда насыщен и определенен, лишен пестроты. Красочная гамма строится на охристых и коричневых красках в сочетании с мягкими зелеными. После роскрыши очень тщательно выполняется теневая роспись по контуру.

Александр Федорович прекрасно владел линией, делал ее живой, красивой. Для него линия имела принципиальное значение. Он утверждал, что контур должен быть выразительным, помогать выявлению законченной детали и удерживать форму на плоскости. Любил делать роспись сажей или умброй. Котягин был мастером плави. В лучших его работах плави как бы мерцают внутренним светом. В исполнении горок, например, первая плавь делалась чуть светлее тона локальной роскрыши. После высыхания наносилась вторая плавь — светлее первой и меньше по площади покрытия. После этого выполнялась сплавка средним

тоном в переходах между кремешками и локальной роскрышью. Кончики кремешков оживлялись самым светлым тоном и освещались белилами. Оживки выполнялись очень каллиграфично, с большим вкусом. Исполнение горки заканчивалось лессировками.

А. Ф. Котягин. Коробка «Сказка о золотом петушке». 1935.



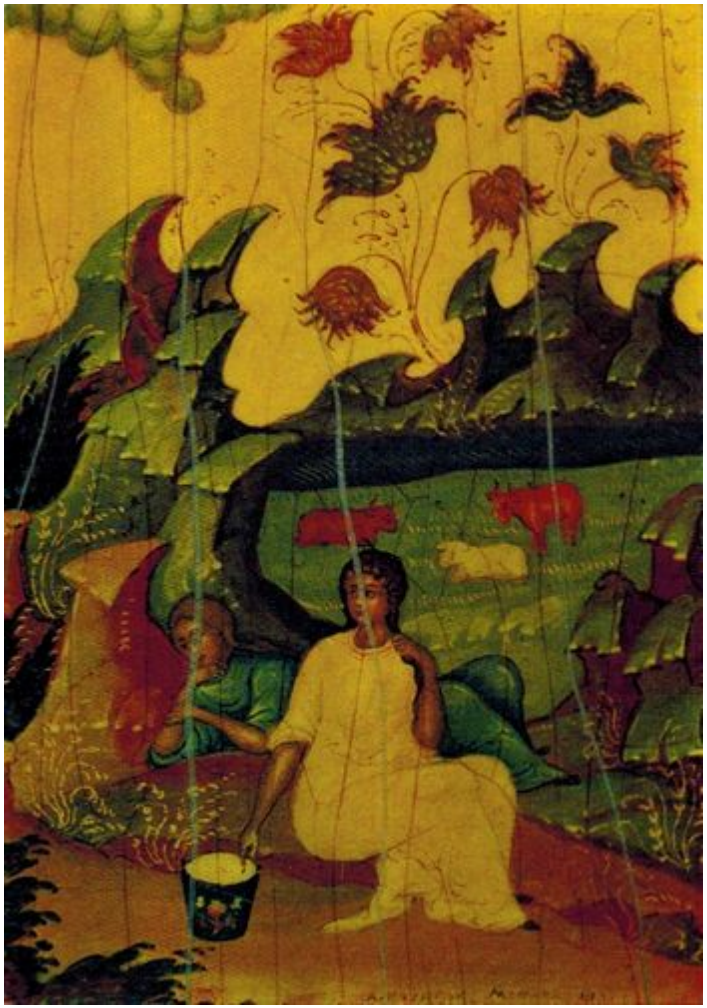
А. Ф. Котягин. Коробка «Сказка о золотом петушке». Деталь.

Также пластичны и деревья Котягина. Они впечатляют красотой и ажурностью формы, всегда согласованы и объединены общим тоном, воспринимаются цельно по силуэту. Сильной стороной его мастерства была пластика формы, любовь к деталям. Его письмо отличается высокой исполнительской культурой, начиная с самой первой стадии — подготовки грунта и перевода рисунка. Аккуратность и чистота заготовки грунта, тонкость переведенного рисунка вызывали необъяснимое волнение. Можно было неотрывно наблюдать за процессом роскрыши, которая делалась очень истово и тщательно. Уже с роскрыши работа была достойна восхищения. И так на каждом ее этапе. Нельзя было не изумляться виртуозному мастерству росписи кроны, веточек и ствола дерева. Легкая ажурность кроны достигалась особым способом: в виде петелек разной силы, мельче и крупнее, в зависимости от массы листьев. С большим

вкусом выполнялись плавью притенения на концах кроны. Так же изящно делались плави в светлых местах, с незаметным переходом в локальный цвет. Затем делались оживки отдельных групп листочков, группируясь в центре кроны, постепенно ослабевая к ее концам и переходя в локальный цвет роскрыши. Последовательно исполнялись легкие сплавки и отметочки белилами на кончиках оживок. Работа, как обычно, заканчивалась лессировками.

С точки зрения мастерства исполнения деревьев показательны работы Котягина «У лукоморья дуб зеленый» и «Поход князя Игоря на половцев».

А. Ф. Котягин. Коробка «На полднях». 1931



А. Ф. Котягин. Коробка «На полднях». Деталь

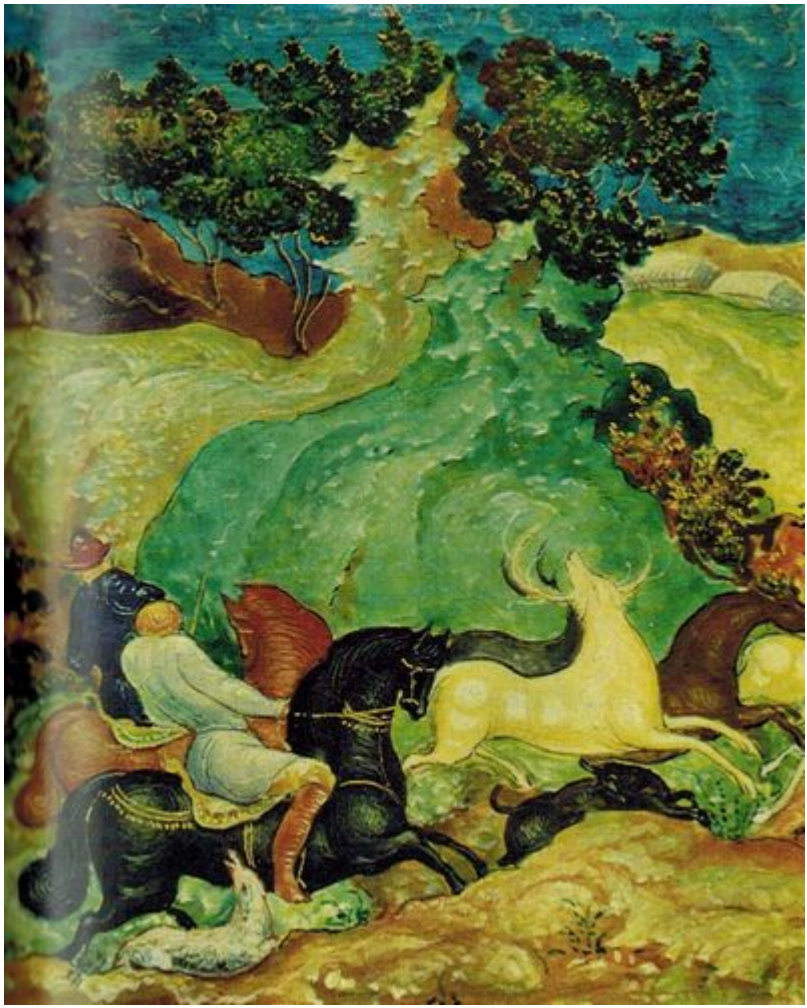
А. И. БРЯГИН

Александр Иванович Брягин занимает особое место в лаковой миниатюре Мстеры. Его техника очень изысканна и разнообразна. Так же, как и Котягин, он был большим знатоком древнерусской живописи. Но если Котягин экономно распоряжался традиционными средствами и использовал их расчетливо, то Брягин делал это очень щедро и более чувственно. Казалось, он с легкостью преодолевал все противоречия, настолько свободным и раскованным было его исполнительское мастерство. Помимо большого опыта и знаний, он был редкостно одаренной натурой. Брягину трудно было подражать, тем более идти за ним след в след. При изучении живописной техники Брягина нужно учитывать, что его творчество противоречиво и технические приемы трансформировались больше, чем у других художников

Мстеры.

Творчество Брягина делится на два периода. Первый более классичен, второй сопряжен с поиском новых средств выражения, обусловленных задачей освоения современной тематики. Требовалось не только найти тему, отвечающую духу времени, но и соответствующую новому содержанию художественную форму, сделать ее доступной пониманию массового зрителя, а это задача не из легких: на пути поисков встречается больше неудач, чем настоящих открытий. Но всякое открытие дорого, оно окрыляет художника и дает ему стимул нового совершенствования в постижении более трудных задач, а в этом и есть источник дальнейшего творческого развития.

А. И. Брягин. Коробка «Илья Муромец и Соловей-разбойник». 1936. Деталь



А. И. Брягин. Коробка «Охота на оленя». 1933. Деталь

В раннем периоде горки Брягина плоскостны и условны, для его более позднего творчества характерна материальность формы, осязаемая в своей трехмерности. Пластическая структура горок приобретает все большую индивидуальность, отличается изысканностью, а иногда манерностью, вычурностью. Горки раннего Брягина исполнены с соблюдением четкой последовательности работы и в том ключе, который был усвоен мастерами от древнерусского искусства.

В деревьях раннего периода та же приверженность классике цвета и формы. Они более условны. Строение кроны веерообразно, ветви раскидываются на тонких хрупких стволиках подобно орнаментальным виньеткам с многими ответвлениями — усиками, что сближает изображение деревьев с условным экзотическим узором. Каллиграфически выполнялась теневая

роспись по контуру кроны. Плавь наносилась тонко, с незаметными переходами в роскрышь. После этого делалась вторая плавь, по площади покрытия меньшая, чем первая. Ею тщательно моделировалась форма листочков в виде чешуек, лапочек, которые располагались ярусами от центра.

Работы Брягина нежны и изысканны по цвету, построены на топких цветовых отношениях. Они легко узнаются оригинальностью цвета и пластикой форм.

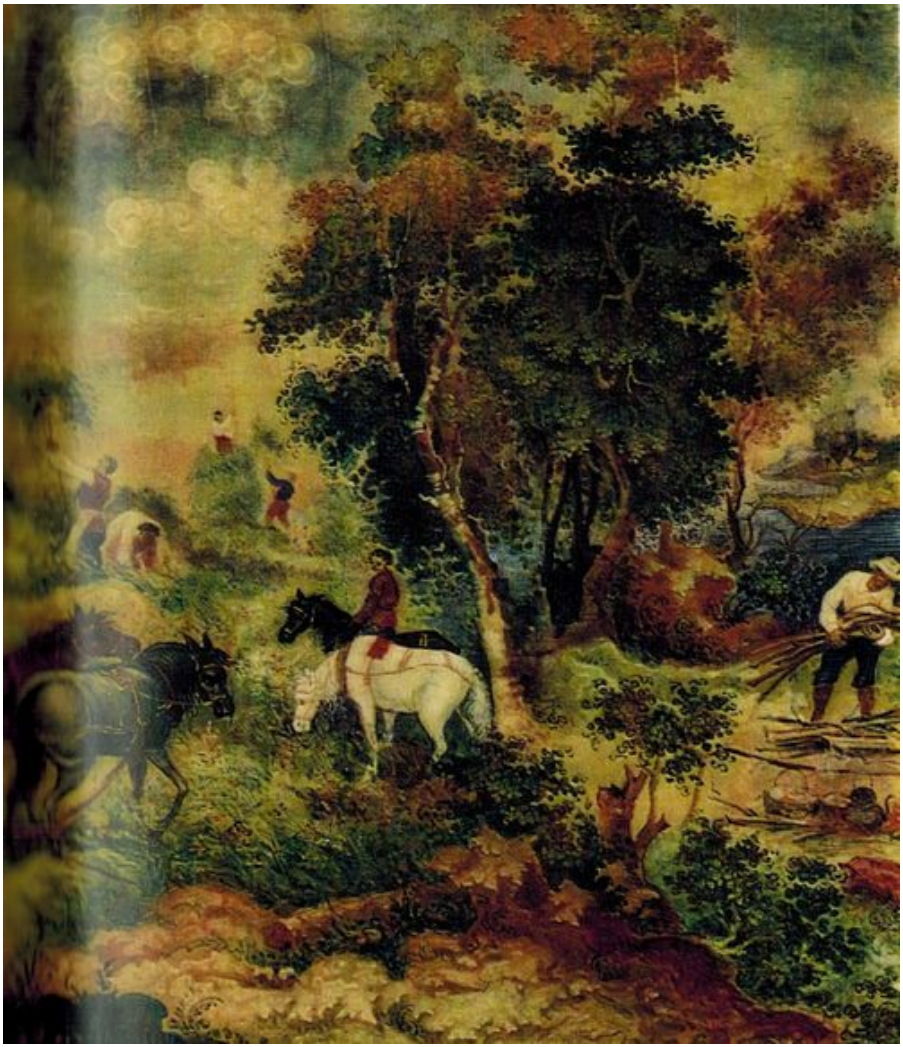
А. И. Брягин. Коробка «Бахчисарайский фонтан». 1936

В. Н. ОВЧИННИКОВ

Василий Никифорович Овчинников был крупным мастером иконописи. Занимаясь реставрацией, он имел возможность широко познакомиться и изучить не только живопись икон, но и понять монументальное искусство стенописи. В силу разных причин к освоению нового дела мстерской миниатюры он пришел позднее других. В начале своего творческого пути многое заимствовал у А. И. Брягина. Но благодаря большому опыту и знаниям, в нем быстро раскрылся самобытный художник с индивидуальным почерком.

В технике наложения красок он более акварелен, чем Брягин, в пластике форм — монументален. Придавая большое значение локальности цвета, скупо использовал приемы разделок.

Он много работал в крупном формате, писал на пластинах, но его лучшие творческие достижения — в произведениях среднего и малого размера.



В. Н. Овчинников. Шкатулка «Сенокос». 1934. Деталь

Горки В. Н. Овчинникова очень своеобразны. Их особенность — в лаконичности формы, мудрой простоте и выразительности силуэта. Горки не сложны в построении лещадок и кремешков, но красивы. Они исполнены широкими прозрачными плавями, составленными из локальных красок. Затем темной краской в тон роскрыши сделана теневая роспись по контуру горки, подчеркнуты кремешки. При лаконизме техники контурная роспись имела особое значение, ею Овчинников владел в совершенстве. Притенения выполнялись тоном темнее локальной роскрыши и незаметно входили в ее цвет.

Следующий этап работы начинался необычно: чистыми белилами выплавлялись движки в местах, где должны быть

лещадки. Выступающие лещадки делались в полную силу белил; уходящие — ослабленным тоном и мельче по размеру. Затем шла система сплавок тоном светлее локальной роскрыши, через которую сквозили движки. После этого неоднократно выполнялись приплески разными тонами, благодаря чему создавалось цветовое единство. Чистыми белилами выполнялись оживки на кончиках лещадок. Лессировками доводилась насыщенность цвета.

Самобытны и деревья В. Н. Овчинникова. Пышность кроны, многоярусность их членений вместе с выразительностью силуэта создают впечатление монументальности и торжественности. Иногда деревья Овчинникова и более конкретны. В них можно узнать березку, сосну, ель. Крона дерева строится по локальной роскрыши. В произведениях большого размера локальный цвет иногда кажется просто краской; в мелком формате он смотрится менее открытым.

После роскрыши, как правило, Овчинников приступал к теневой росписи, чаще всего умброй. В сложной ажурной форме кроны теневая роспись имеет большое значение и требует выразительности линии. Так же, со вкусом и мастерством, расписывались ствол и веточки дерева.

Затем мастер приступал к работе в светлых частях дерева: белилами разной светосилы выплавлял группы листочков, веточек и моделировал светом ствол дерева. После этого шла сплавка тоном светлее локальной роскрыши и выполнялись неоднократные приплески, обогащая и усложняя цвет. В самых светлых местах оживлялись белилами кончики листочков и веточки дерева. В заключение выполнялась лессировка.

Н. П. КЛЫКОВ

Среди основоположников нового мстерского искусства Николай Прокофьевич Клыков занимает одно из первых мест. Его творчество ведет свое начало от традиций строгановской школы, оно очень декоративно, мажорно по цветовому строю. Заслуга Клыкова в том, что он открыл пейзаж в мстерской миниатюре и использовал в нем характерные особенности местного ландшафта.

Исполнительская техника художника сложна и многодельна. В традиционной основе его живописного метода превалирует чувственное начало. Ранние работы отличаются классичностью формы и цвета новгородского стиля. Так написаны «Комета» и «Земля».

О Клыкове правомерно говорить как о новаторе, который сумел найти образное решение формы в менее условном

качестве. Искусство Клыкова непосредственно и душевно. При немногословности, простоте сюжета и композиционного построения его произведения сложны по колориту и технике исполнения. Они представляют собой исключительное явление в мстерском искусстве с точки зрения живописного метода.

Горки Клыкова лишены нарочитой условности строгановского стиля. Они больше напоминают скалистые уступы и равнинную земную твердь. В структуре горок, их живописном решении больше индивидуально-личного, чем традиционного понимания иконописной формы. Над ее графичностью довлеет материальная сущность цвета. Цвет в горках Клыкова фактурен и всегда объединен тонально. Казалось бы, в холодных и теплых цветовых отношениях трудно найти связь, но она постоянно присутствует, особенно в работах Клыкова 1930-х годов.

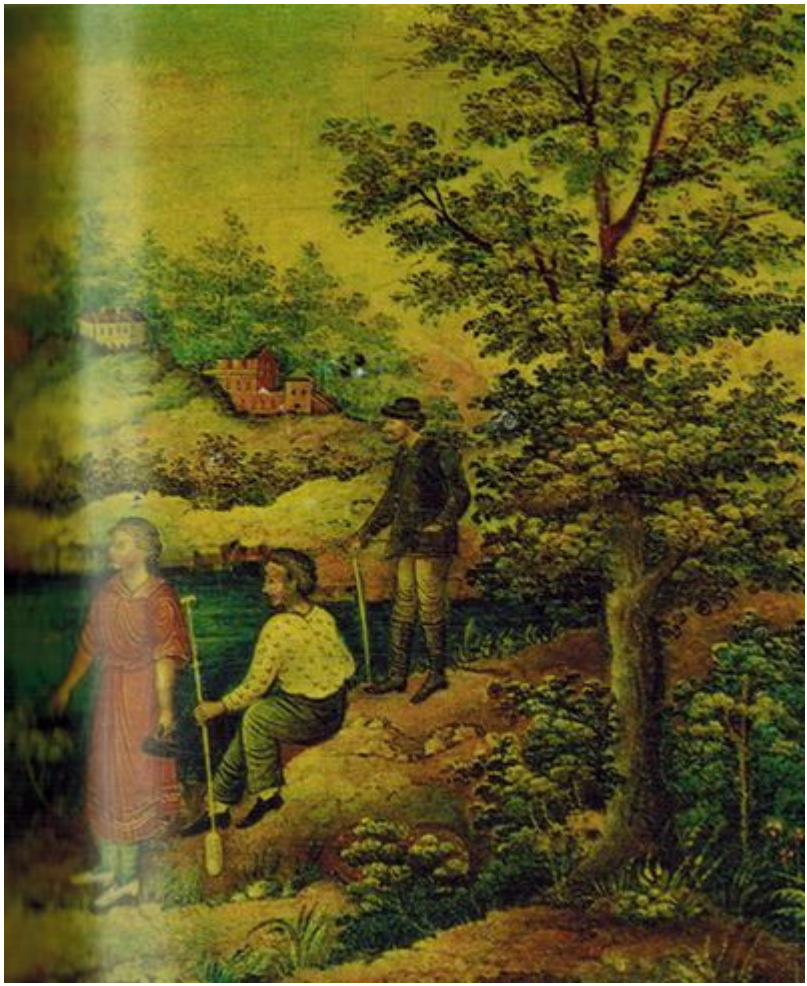
Н. П. Клыков. Коробка «Дом отдыха». 1935

Роскрышь горок он делал как обычно локальным цветом не в полную силу краски, но с четко заданным цветовым контрастом. Например: синий — желтый, синий — красный, оранжевый — зеленый. Роскрышь делалась им достаточно жидко, не пастозно, с учетом последующей возможности усилить цвет. (Во Мстере нередко делали роскрышь, по местному выражению, «микстурными тонами» — составными, приглушенными по тону.) Теневая роспись горок исполнялась Клыковым не резко. Околоконтурные притенения — прозрачно, в полную силу избранного локального цвета. В светлых частях горки он наносил резко разбельным тоном довольно пастозные движки кремешков. Ими создавалась световая контрастность. После этого различными полутонами писал плави, выполнял неоднократные

приплески в переходах от тона к тону. При этом наращивалась цветовая сила. Особенность технических приемов Клыкова заключалась в том, что яркость цвета возникала у него не в роскрыши, а в конце работы. Тональная связь во многом зависела не только от метода плави, но и техники штриховки цветным тоном в переходах в тень и разбельным — в светлых частях горки. Штриховка, как связующее звено, выполнялась после плавей и приплесков. Затем делались тоновые отметочки кремешков, по теплому цвету горки холоднее и по холодному теплее. После этого резко белилами наносились самые кончики кремешков. Работа над горкой заканчивалась лессировкой чистыми прозрачными красками.

Аналогичный живописный прием Клыков применял и в исполнении деревьев. Роскрышь кроны, ствола, веток велась также ослабленным цветом, но в контрастных цветовых отношениях. В кроне дерева нередко соседствуют синий с коричневым, зеленый с вишневым. Теневая роспись кроны выполнялась в виде петелек, нередко тоновых точек. Притенения кроны делались прозрачной краской, которой определялась светотень. В светлых частях отдельных групп выплавлялись разбельные движки в виде «гнездышек» различной формы. По такой контрастной подготовке делались различной силы плави, приплески, дополнительно связывавшие переход от одного цвета в другой силуэтной или световой штриховкой. Это делалось до тех пор, пока краска не приобретала цветовое звучание. Затем выполнялись отметочки-оживки разбельным цветом. Кончики оживок отмечались белилами. Заканчивалась работа лессировками, которые объединяли крону дерева в цветовое целое.

Метод живописи Н. П. Клыкова можно изучить. Скопировать близко к оригиналу его работу тоже возможно. Но сделать точную копию нельзя так же, как с произведения любого другого большого мастера — им нужно родиться. Н. П. Клыков был природным колористом.



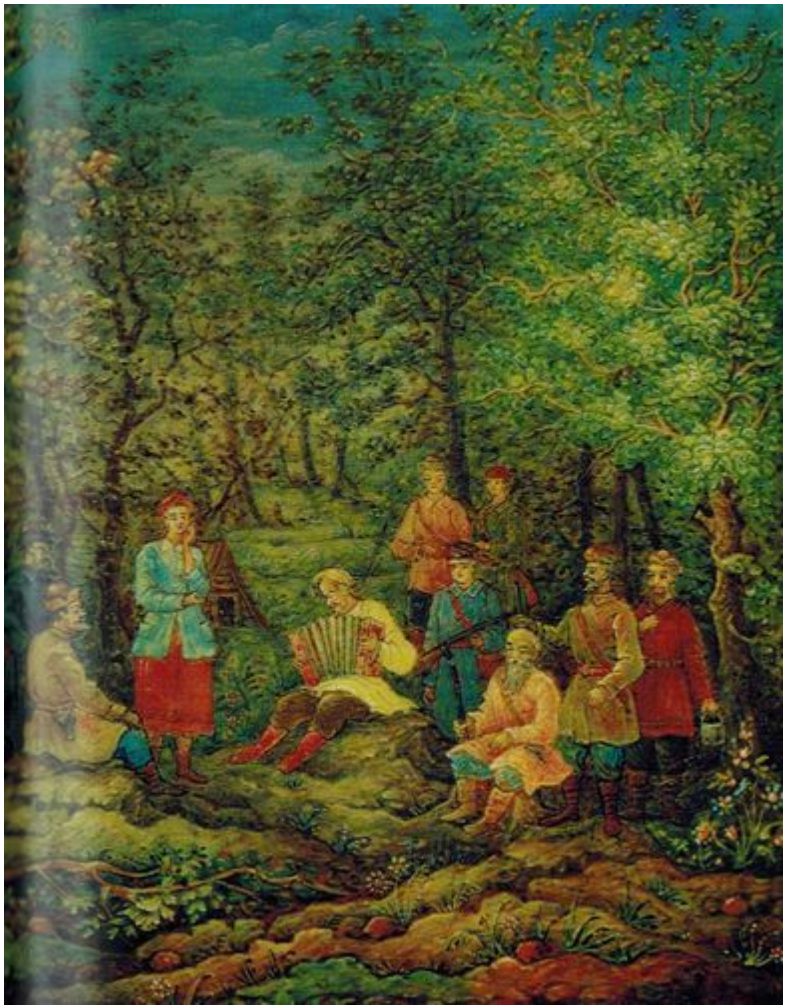
Н. П. Клыков. Шкатулка «Пейзаж». 1940. Деталь

И. А. ФОМИЧЕВ

Иван Александрович Фомичев освоение миниатюрной живописи начал позднее всех старых мастеров. Известно, что его первая работа «Руслан и Людмила» была написана в 1937 году. Исследуя его живописный метод, необходимо обратить внимание на совмещение в нем двух традиций: с одной стороны, наличие крепкой традиции древнерусской иконописи, о чем убедительно свидетельствует икона «Рождество Христово», (1912 г., Мстерский художественный музей); с другой, несомненным было влияние западноевропейской пейзажной школы, что можно отметать в «Руслане и Людмиле» и целом ряде произведений.

Наблюдая за работой других мастеров, особенно Брягина и Котягина, Фомичев понимал, что художественная форма вправе быть иной. И он настойчиво разрабатывал свой метод роскрыши.

Прирожденный живописец, он сознавал, что раскрывая локальным цветом ту или иную деталь, уже можно на этом этапе создавать форму. Вспоминая широкую эмоциональную натуру Фомичева, можно понять, с каким трепетом была воспринята мастером эта находка.



И. А. Фомичев. Коробка «В партизанском лесу». 1969. Деталь

Роскрышь горок он выполнял чистыми акварельными тонами в сочетании с разбельными, проложенными жидко. С роскрыши определялась форма горки, кремешков. Одновременно создавалась светотень. Краской следовало не просто окрашивать, а писать, моделируя форму. При этом роскрышь велась не в полную силу краски, а с учетом того, что цвет можно усилить или погасить жидко разведенной умброй и сажей, отчего живописная основа роскрыши усложнялась, а колорит приобретал

серебристую тональность.

Чувство колористической цельности у Фомичева не поддается строгому анализу, оно очень индивидуально.

Характер горок у него часто менялся в соответствии с сюжетом. В сюжетах сказочной и исторической тематики горки трактовались более условно, современной — более вольно, свободно, но всегда пластически крепко. Структуру горок подчеркивала выразительная теневая роспись с резкой тональной и белильной отметкой кремешков. На концах кремешков для связи с их освещенной частью делались подплавочки к основному цвету горки.

В живописи деревьев прозрачная, жидко разведенная краска задавала общую цветовую тональность. В роскрыши определялась пластическая форма отдельных групп кроны в виде условных листочков, световых и теневых веточек. Роскрышь кроны, ствола и веток велась средним тоном с учетом возможности усилить или погасить тот или иной цвет. Затем жидкой прозрачной краской тонально усиливались тени, и дополнительно выбиралась световая форма отдельных участков кроны. Причем световую часть кроны составляли первичные тона роскрыши. После этого уточнялась окончательная форма теневой росписи как по внешнему контуру кроны, так и внутри нее. Цветным тоном выполнялись световые оживки, затем резкие отметочки белилами в самых светлых местах групп листочков. Заканчивалась работа лессировочными приплесками прозрачными красками, от чего цвет кроны дерева получал обобщенность, тональную тонкость и неповторимость.

И. А. Фомичев. Коробка «Илья Муромец приводит Соловья-разбойника к князю Владимиру. 1954

Г. Т. ДМИТРИЕВ

Григорий Тимофеевич Дмитриев как мастер-иконописец воспитывался в мастерской А. И. Морозова. В этой же мастерской учился иконописному делу и И. Н. Морозов. Оба они специализировались на строгановских письмах, в то же время знали и другие стили исполнения икон. Затем их пути разошлись. И. Н. Морозов работал в мастерской В. И. Цепкова, Дмитриев считался хорошим мастером у И. Е. Мумрикова.

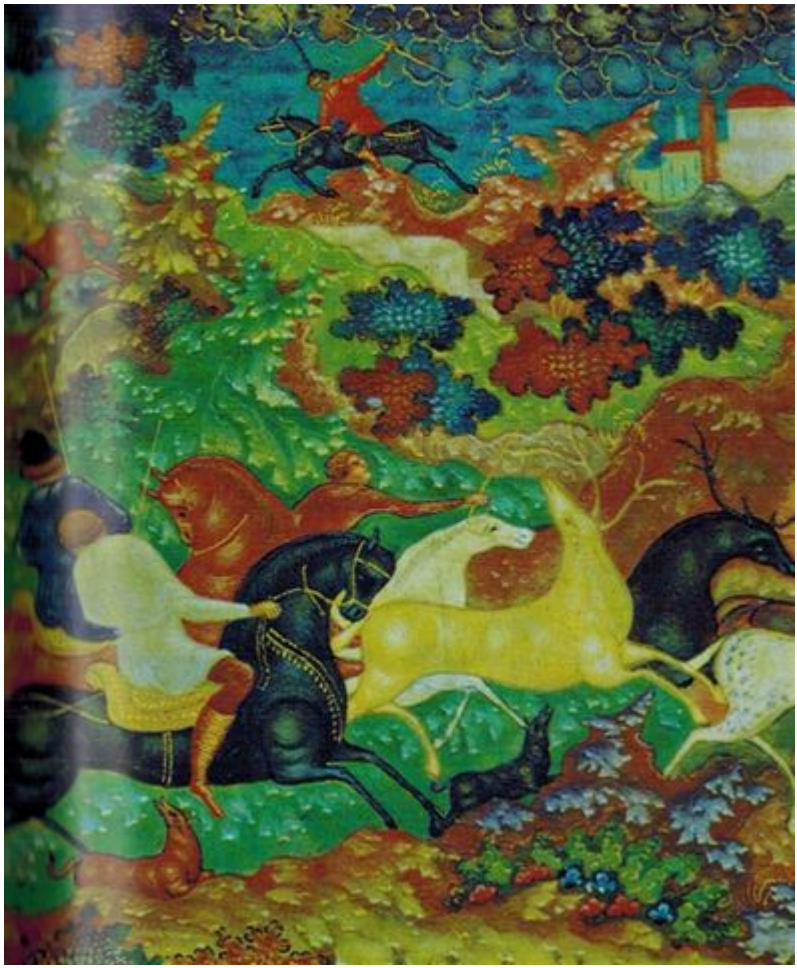
Сопоставление Дмитриева и Морозова не случайно: в принципах их творчества много общего, но в то же время и индивидуального.

Как и у Морозова, горки Дмитриева строятся на контрасте цветовых сочетаний, но локальная основа роскрыши менее открыта и поэтому цветовой контраст мягче. Строение горок более классично с точки зрения иконографии строгановского стиля. Четко выражена последовательность работы. После локальной роскрыши мягко, в тон цвета горки выполнялась роспись по контуру. Затем делались околоконтурные притенения и углубления цвета горки прозрачным тоном, в результате вычленялись будущие кремешки. По такой подготовке продолжалась работа в светлых частях горки. Сильно разбеленной плавью намечалось строение кремешков. Со второй плави цветным, часто контрастным тоном делалась их сплавка, которая не только смягчала переход к локальной роскрыши, но и

объединяла цветовую контрастность в горках. После этого в кончиках кремешков тонко и четко выполнялись отметочки белилами. Работа как обычно оканчивалась лессировками.

Исполнение Г. Т. Дмитриевым деревьев обладает своей определенностью. По форме они напоминают раскидистые цветы, не имеющие подобия в жизни. Исполнение их также строго последовательно. Крона деревьев состоит из отдельных участков, раскрытых сильными контрастными красками, например, красной, синей, желтой, коричневой, зеленой. Обычно крона деревьев держится на хрупких, тонких и витиеватых стволиках. В роскрыши определяется четкая конфигурация кроны с упругими округлыми членениями в виде развернутого веера. Затем к границам кроны выполняется легкое притенение, а от центра — легкая выплавка условных листочков в виде чешуек. Со второй выплавки чешуйки постепенно усиливаются к центру, их кончики оживляются белилами. Заканчивается работа лессировками и световой росписью тоном или твореным золотом по внешнему контуру кроны и ствола дерева.

Живописная техника Г. Т. Дмитриева создает декоративный орнаментальный образ. Она может служить образцом для дальнейшего развития искусства Мстеры.



Г. Т. Дмитриев. Коробка «Охота на оленя». 1933. Деталь

А. С. СЕНЬКОВ

Техника живописи Александра Семеновича Сенькова очень совершенна, но длительна в исполнении. Сам он работал медленно. Приемы его работы своеобразны, но не лишены традиционности.

Роскрышь делалась локальными, плотно кроющими красками в сближенных цветовых отношениях. Теневая роспись горок имела значение лишь на завершающем этапе исполнения: ее определял локальный цвет, поэтому не требовалось дополнительно притенять горки.

Живописная основа техники Сенькова тональна. Она построена на неоднократном наложении тонов с постепенным переходом от слабых в тени до сильных в освещенной части горки. Метод наложения тонов очень отдаленно напоминает

плави. Но это не плавь, а тушевка с тщательной отработкой кистью формы кремешков в сложных тональных переходах. При тушевке достаточно густой краской вычленялись кремешки горки, а под ними оставались теневые части уступов, которые, в свою очередь, немного подтушевывались. Когда горка окончательно была отработана в цвете, оживка кончиков кремешков резко отмечалась белилами. Затем выполнялись легкие лессировки. Заканчивалась работа тонко выполненной теневой росписью, мягким, но выразительным контуром, который подчеркивал и конкретизировал форму кремешков. Разделка горок каллиграфически точна. Общий характер живописного решения отличается плоскостностью и узорчатостью, не нарушающими цельности формы изображения.

Строение деревьев у А. С. Сенькова своеобразно. Они выразительны по силуэту и пластике формы. Крона состоит из множества членений. В ее теневых частях часто допускается цветная роспись. Околоконтурные притенения незначительны, их светосила определяется в роскрыши. В центре отдельных участков кроны прописываются группы листьев, постепенно усиливаясь от слабого первичного тона до плотного в освещенной части дерева. На кончиках листьев делается сильная оживка белилами. Заканчивается работа лессировками.

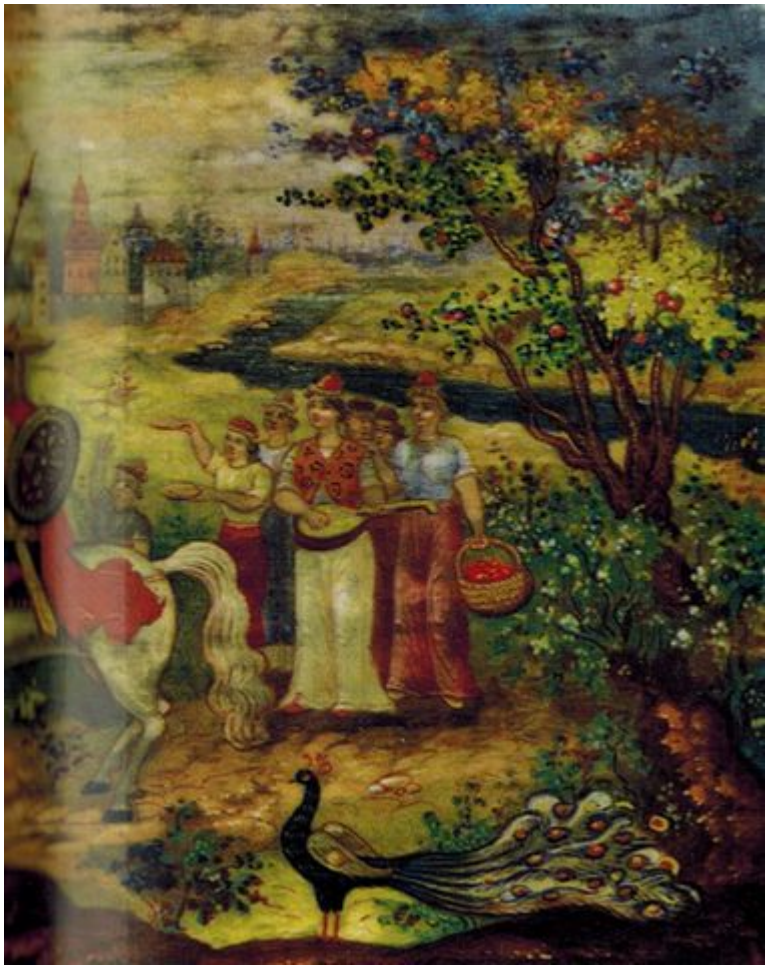
А. С. Сеньков. Коробка «Битва». 1950

А. М. МЕРКУРЬЕВ

Приемы исполнения в произведениях Александра

Михайловича Меркурьева противоречивы. В ранних работах он больше придерживался традиций, в поздних замечается нетребовательность к пластической стороне живописи. Его исполнительская манера расшатана влияниями других живописных техник. Слишком жидкая прозрачная роскрышь горок противоречит четкой графичности их форм, при этом утрачивается первоначальная живописность роскрыши. Понимая это, мастер по-своему преодолевал возникшие трудности. Последующая моделировка формы в его произведениях — лишь застенчивый намек на конкретность. Там, где делалась более плотная подготовка кремешков, они излишне утяжеляли локальность цвета и, наоборот, там, где кремешки определялись в слабой тональности, они выражали форму рыхло, расплывчато, но больше совпадали с живописностью его метода. Поэтому в угоду живописности утрачивалась пластическая определенность.

В то же время в работах Меркурьева много душевного тепла и искренности.



А. М. Меркурьев. Шкатулка «Ратмир в волшебном замке». 1957. Деталь

А. М. Меркурьев. Шкатулка «Ратмир в волшебном замке».

В. М. КРОТОВ

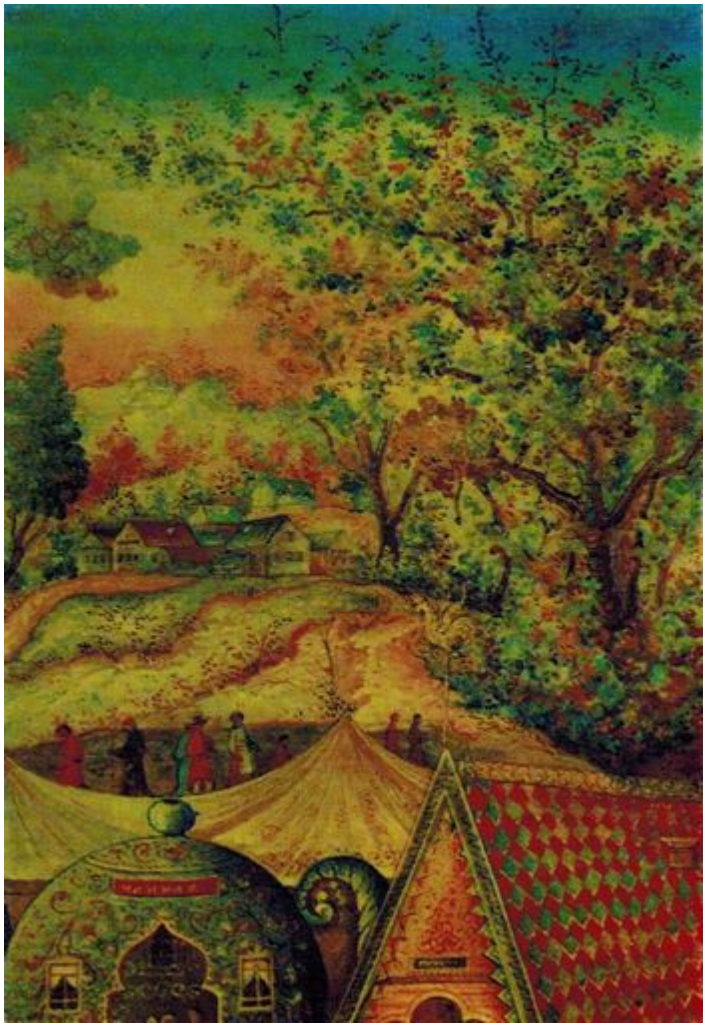
Исполнительская техника Василия Матвеевича Кротова ведет свое начало от дешевой, «расхожей» иконы. Она не претендует на внешний блеск и артистизм, точнее сказать, она поспешна и тороплива. В художественном почерке Кротова проступают темперамент мастера и большая декоративная нарядность, непосредственность, близкая по духу народному лубку. При всем том исполнение обосновано традиционным каноном, но со всеми недомолвками, недосказанностью быстрого «погонистого» письма.

Строение горок лишено привычной, ставшей для Мстеры классической строгости формы. Роскрышь делалась обычным способом. Очертания горок прописывались линией, нередко прерывающейся в своем движении. Околоконтурные притенения давали сильную лепку формы. При обычной последовательности письма кремешков они примитивны, менее строги и мало пластичны. Резкая белильная оживка часто вносит в исполнение дробность.

В изображение деревьев Кротов внес много индивидуального. Локальная роскрышь кроны строится на сближенных цветовых отношениях. Притенения отдельных участков кроны обезличены очень контрастной теневой росписью в виде бегло намеченных точек, что создает некоторую рыхлость, трепанность формы. Метод плавей в кроне дерева заменен поспешным прописыванием крутой краской разбельных тонов и резкой белильной оживкой, подобно точкам. Все это делалось быстро, порывисто. Затем излишняя пестрота «заплескивалась» сплавками и лессировками.

В. М. Кротов. Коробка «Вниз по Волге-реке». 1954

В. М. Кротов. Шкатулка «Колхозный базар». 1947



В. М. Кротов. Шкатулка «Колхозный базар». Деталь

Мы задержали ваше внимание на разборе особенностей письма старых мастеров с тем, чтобы дать представление о своеобразии живописной манеры каждого мастера, их индивидуального стиля в недрах общих особенностей мстерской живописи.

Работа над пейзажем

Работа над пейзажем в целом — более трудный этап в освоении техники мстерской живописи.

Исполнение деталей пейзажа было лишь частью целого комплекса живописных задач. Деталь должна быть подчинена единому художественному замыслу, связана со всем пейзажем. Это очень трудно. Именно на связи частностей держится цветовое единство декоративной живописи. Тонко написать — это не самоцель, нужно стремиться написать художественно, декоративно, разобраться в композиции пейзажа, научиться четко выделять этапы работы над ним и их последовательность.

Пейзаж с изображением животных и птиц

Как жанр искусства, пейзаж имеет самостоятельное значение, но в то же время существует и как фон, на котором изображены люди, птицы, животные.

Мстерский пейзаж необычен. Его населяют животные и птицы, существа, созданные воображением художника. Сказочен пейзаж, сказочен и мир животных и птиц — таких в жизни не бывает.

В природе нет синих, голубых, зеленых, розовых и огненно-красных коней. А в искусстве Мстеры они живут вольготно, скачут через долины, горы, моря и леса.

Фантастические птицы и животные в мстерской живописи — это или злые коварные духи, враждующие с человеком и ставшие препятствием на его пути, или образы добра и верности, ограждающие человека от злых напастей, помогающие ему.

Если необходимо выполнить пейзаж с «Жар-птицей», внимание нужно обратить на выполнение фантастического оперения жар-птицы, тщательно разобрать его в рисунке и цвете, детально отработать каждое перышко, но подчиняя все целостному впечатлению.

Лучше всего начать с выполнения крыла в крупном плане. В осуществлении такой пробы наглядно выявится строение деталей.

В передаче животного условными средствами мстерского письма, например, коня, необходимо на основе хорошего рисунка проследить поэтапно, как строится «пробел» при моделировке его тела. После локальной роскрыши делается теневая роспись по контуру фигуры животного, гривы, хвоста, выполняются притенения, выплавляется первый полутон пробелов головы, гривы, конечностей. Вторая плавь выполняется более светлой по тону и меньшей по площади покрытия. После этого делается сплавка средним тоном, смягчаются переходы первой плави со

второй, и пробел связывается с локальной роскрышью. Затем следует оживка белилами светлых мест, цвет насыщается лессировкой. В конце работы уточняется теневая и световая росписи оживок, в последнюю очередь ведется отработка деталей твореным золотом.

Т. Е. Прохорова. Петух. 1976

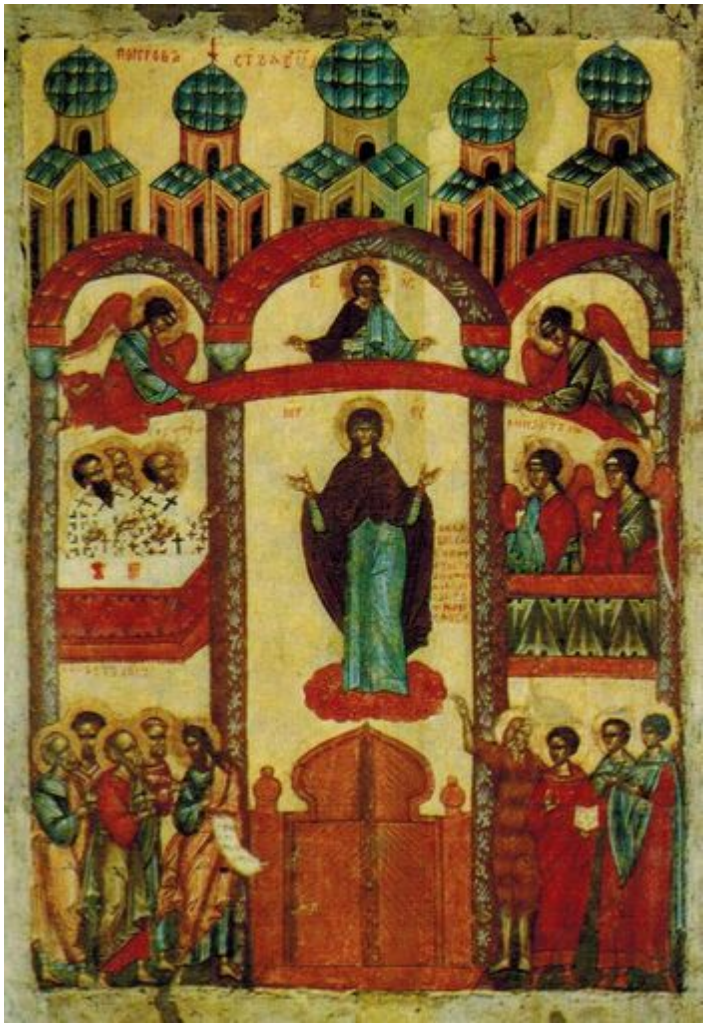
Н. Н. Данилова. Конь. 1976

Палатное письмо

В фантастическом пейзаже вместе с животными, птицами присутствуют и архитектурные постройки — обиталища человека. Они также необычны, как и все, что их окружает, но при этом не лишены «уюта». Населяя их, сказочные герои чувствуют себя удобно. Художественная целесообразность архитектурных построек всегда согласуется с поведением героя, с его действиями, даже с его социальным происхождением. Князья и бояре живут в роскошных палатах, простолюдин — в более простом доме. В работе над архитектурой следует учитывать особенности и различия в изображении построек на иконах

новгородской и строгановской школ, оказавших влияние на мстерское письмо.

В новгородских иконах архитектурные постройки занимают большое место. Их отличают простота, монументальность силуэта, пропорциональность. Предметы, входящие в интерьер палат, также просты по своим формам, красивы и разнообразны. Новгородские палаты отличаются благородством цветовых отношений. Архитектура в строгановских письмах более сложна по формам, дробна и изысканно узорочна. Постройки ярки и обильно украшены орнаментальными узорами. Купола, главы, башенки, предметы интерьера (престолы, сиденья, столешницы, утварь) — покрывались твореным золотом, серебром и дополнительно прописывались силуэтным узором черной краской (сажей) или разделывались твореным золотом в технике ассиста[5].



Покров Богоматери. XV в

М. К. Дмитриева. Палатное письмо. 1959

В палатах мстерского письма нет четко выраженной характерности. В большинстве случаев в них много заимствований, а порой перегруженности деталями, что не соответствует истокам — иконам классического стиля. Но в ранний период освоения мстерской миниатюры палаты были проще, стройнее.

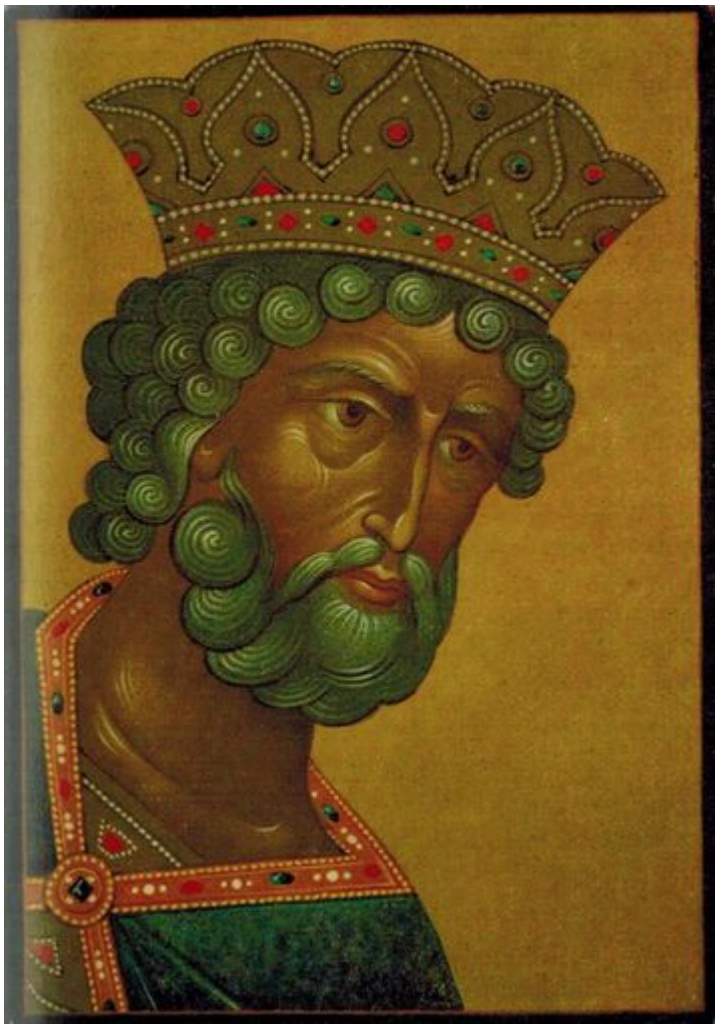
Исполнение палат — далеко не легкое дело. На практике замечено, что некоторые художники имеют особую склонность к работе над архитектурными формами и, как правило, бывают удачливы в их исполнении. Для других работа над ними является камнем преткновения до самой старости, трудятся они над такими изображениями натужно и уныло, без радости для себя и людей. Эта работа требует точного глаза в определении устойчивых вертикалей и горизонталей основания постройки. Необходима натренированная уверенная рука для отводки прямых линий, чувство конструктивной формы и любовь к узору.

Следует ли говорить, какое большое значение в изображении палат имеет рисунок, тем более тщательно проработанная «прорись», которая во многом определяет дальнейший ход исполнения. В письме палат, чтобы не распестрить их, особую роль играет роскрышь в цветовой согласованности деталей.

Дальнейшее моделирование формы также обосновано традиционной последовательностью работы. Нельзя обойтись без изящной выплавки узорных разделок архитектуры, интерьера; в них невозможна небрежная «скороговорка» или недосказанность.

Не обойтись без теневой и световой росписи, которые в разделках классических образцов архитектуры всегда живут в соседстве, работая на выразительность и техническую завершенность деталей. В архитектуре всегда остается много основного незаписанного локального цвета, на фоне которого очень ясно выступают недостатки, искажения или недосказанности формы.

Высотой мастерства в изображении архитектуры является работа золотом. Она не терпит переделок. Поэтому все письмо золотом должно быть выполнено уверенно, виртуозно.



В. А. Куприянов. Давид (исполнение традиционного лика). 1979

Исполнение лика

Выполнение человеческой фигуры средствами мстерской миниатюры начинается с лика.

В древнерусском искусстве на протяжении столетий сложился иконографический канон исполнения лика, разработана последовательность его письма. В иконописных мастерских лики выполнялись мастером-личником. Доличное — одежду, пейзаж, палаты — обычно писали в первую очередь. Место лика святого определялось лишь общим контуром рисунка и оставалось белым левкасным грунтом. Мастер-личник, прежде чем приступить к работе уточнял рисунок лика с прориси, то есть прописывал его контурно краской. В этом раздельном процессе создания иконы, казалось бы, первое место по объему исполняемых работ должно было оставаться за мастером «платьечником». Но икона не могла считаться законченной без лика. Поэтому платьечник и личник ревностно отстаивали свое право на приоритет. Каждый по-своему был прав, оба должны были быть мастерами высокого класса; у каждого была своя профессиональная гордость.

Процесс исполнения традиционного лика состоял из целого ряда последовательных приемов, которые необходимо было не только знать, но и владеть ими в совершенстве. Но и тогда не всякий мог считаться настоящим мастером — требовалась еще одухотворенность: написать лик надо было так, чтобы «дыхание чувствовалось», — говорили мастера.

После прописывания лика контуром приступают к раскрытию его санкирью. Санкирь — это краска, полученная из смешения сажи, охры и кадмия красного. Цветовой оттенок санкиря — коричневый, но он может быть теплым или холодноватым, в зависимости от пропорциональных соотношений смешиваемых красок.

Обычно по санкирной роскрыши восстанавливается умброй теневая роспись деталей лика — нос, глаза, губы, волосы, борода. После этого на местах выпуклостей головы (лоб, надбровные дуги, скулы, кончик и горбинка носа, подбородок, пряди волос и бороды) светлые места определяют белилами, так называемыми «движками». Затем начинается выплавка светлых мест. Первая плавь называется «охрение». Составляется тон значительно светлее санкиря. Им проплавляются светлые места лба, носа, щек, губ, подбородка, шеи, ушей, рук, ног, обнаженных частей тела (в том случае, если пишется фигура целиком). Вторая плавь — нанесение румянца. Тон его составляется из киновари или жидко разведенного красного кадмия. Румянец проплавляется на надбровных дугах, щеках, губах, на кончике носа, слезничках, на

мочках ушей, суставах пальцев, голенях и около стопы ног. Румянец должен сквозить через последующую — третью — плавь: жидкой умброй прописываются зрачки глаз, брови, борода, волосы. Четвертая плавь — так называемая «подбивка», которой создается незаметный переход от цвета санкиря к первому «охрению». Пятая плавь — так называемая «сплавка» — делается тоном несколько темнее первого охрения и светлее подбивки. Ею объединяются все предшествующие плави в один общий тон лица. Он получается темно-коричневым, но через эту последнюю плавь должны мягко сквозить предыдущие. Этим же тоном наносят блики по намеченным движкам прядей волос, бороды. Шестая плавь — нанесение бликов. Тон их делается светлее сплавки и накладывается на самых выпуклых местах. После этого восстанавливается вся теневая роспись. Также светлым тоном выполняются «движки» — штришками пли световой росписью на самых светлых местах волос, бороды, усов. На этом исполнение головы-лика заканчивается.

За скупым описанием процесса работы над ликом скрыта огромная работа: не простое дело — выполнить образ системой плавей, чтобы каждая жила и послойно просвечивала через другую, создавая единую ткань художественного образа.

Письмо доличного

Работа над исполнением драпировок и деталей мужской и женской одежды является переходной. И в этом плане необходимо свободное владение приемами мстерского письма. Нельзя допускать в исполнительской технике разноречивые методы, сочетать в одном и том же произведении условное понимание формы с натуралистической трактовкой. Это приводит к эклектике и антихудожественности. У начинающих соблазн такого рода велик: когда дело касается изображения живых существ, человека и его одежды, они стремятся передать человеческий образ натурально, протестуя против условности формы в миниатюрной живописи.

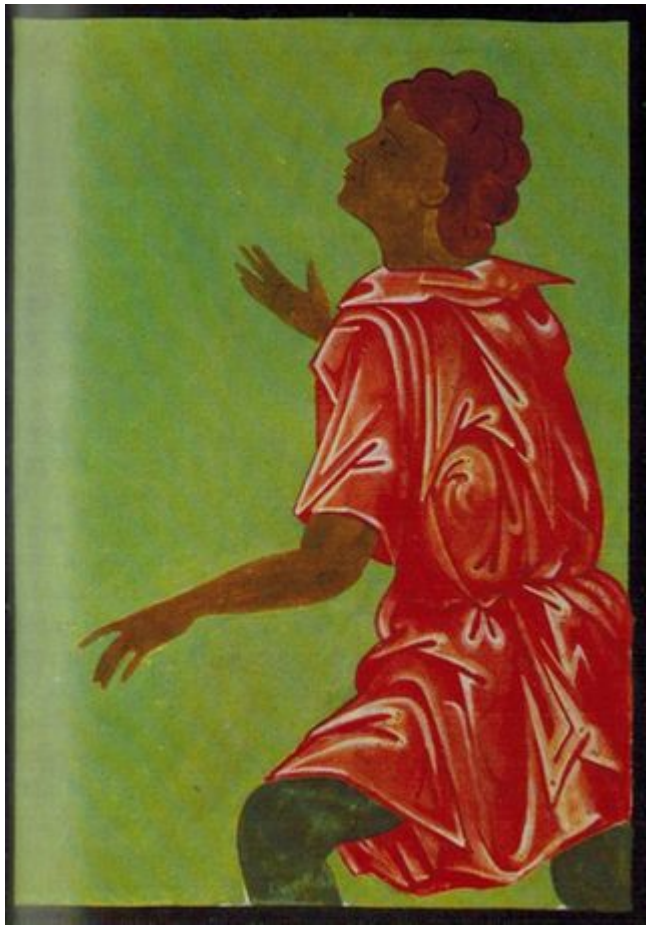
В процессе освоения традиционного изобразительного языка лучше всего обратиться к первоисточнику. С этой целью необходимо сделать копию с иконописного подлинника, последовательно выполнить все этапы работы по существующей технологии.

Заметим, что освоение традиционного наследия — дело

очень нелегкое. Кто стремится упростить задачу, тот делает непоправимую ошибку. Сказать просто — так было, так делали до нас, так надо — это значит ничего не сказать по существу. В самом деле нелегко понять, как старое, традиционное становится на службу новому, как основы древнерусского искусства преобразуются в новое качество. Без такой исторической связи не будет понятна и перспектива развития всего искусства Мстеры. Поэтому можно представить себе, какая высокая общая и профессиональная эрудиция должна быть у мастера, чтобы постичь и оценить, например, «Троицу» — великое произведение Андрея Рублева.

Чтобы не потерять до конца работы характерные «пробела» и складки одежды, в свое время иконописцы после припороха рисунка на левкасный грунт прорисовывали его «графьей», от которой оставался след (бороздка), определявший точные границы формы. Он служил своего рода ориентиром и просматривался сквозь красочный слой.

После прориси приступают к роскрыши одежды цветом. Затем выполняется теневая роспись по контуру, а также расписываются складки на одежде. Чтобы передать условный объем фигуры, необходимо сделать околоконтурные и междускладочные притенения.



В. С. Ушанов. Пастушок. Копия фигуры с иконы «Рождество Христово». 1976

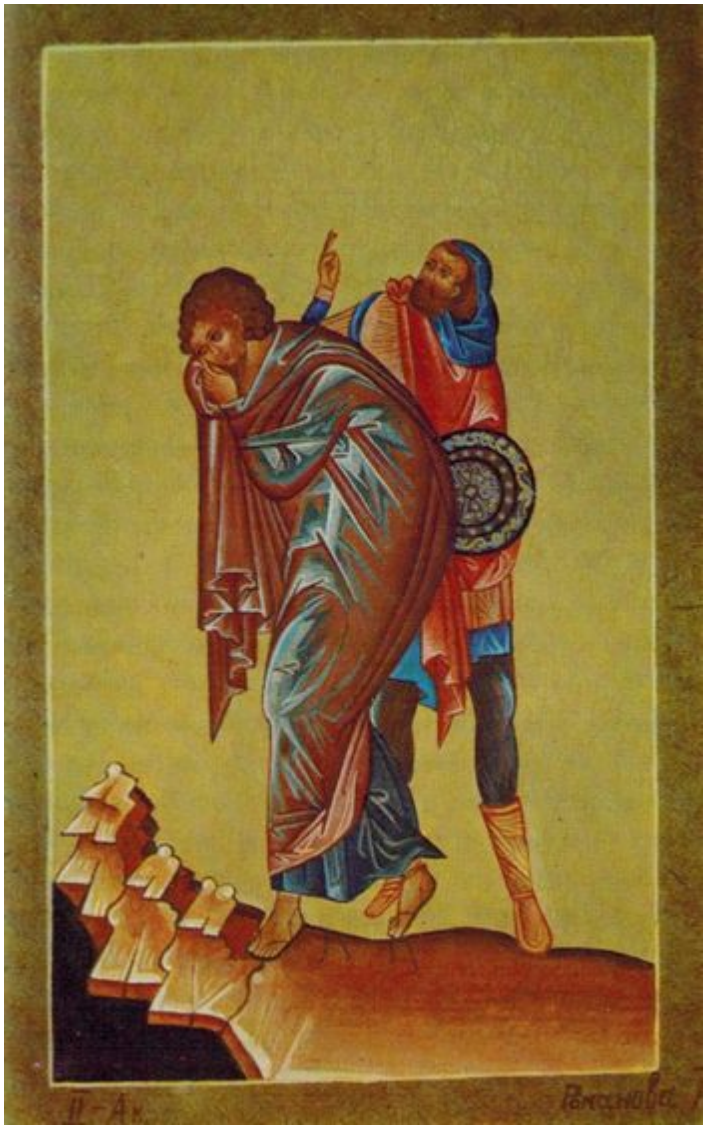
Существует два вида живописных «пробелов» — тоновой и цветной. Из них более распространен тоновой. Есть также пробела, выполняемые твореным золотом и листовым по «ассисту», так называемые «в щетинку», «в перо» и «инокопью». Эти виды пробелов широко применяются в искусстве Палеха, где они унаследованы из искусства строгановской школы и ярославских писем XVII века.

Тоновой пробел на одежде фигуры делается в три тона. Прием «пробелов» предназначен для моделировки формы в светлых местах одежды, состоящей из плавей, группы штрихов и линий, называемых «силками». Пробел связан с системой складок, организуемых движением фигуры, а, следовательно, и одежды. Проплавка пробела делается на самых освещенных местах — на груди, плечах, предплечье, на животе, голенях и развевающихся частях одежды.

Пробел проплавляется несколько светлее основного цвета одежды, драпировки — более широкой плавью. Второй тон пробела светлее первого и меньше по площади покрытия. Третий тон светлее второго прописывается одной линией и световыми кавычками. «Оживки» на самых светлых местах исполняются белилами. При этом пробел приобретает четкость и законченность. В переходах от пробела к локальному цвету одежды и складок делаются легкие «сплавки», смягчения, объединения частностей. После этого для выявления цвета одежды выполняются лессировки. Предпоследняя стадия работы над одеждой заключается в прописывании, восстановлении тоновых складок. Если на ткани одежды есть узор, то он выполняется в самом конце работы краской, твореным золотом или серебром. Цветной пробел применяется тогда, когда общее «поле», то есть локальный цвет одежды, светлое или очень яркое.

Но нет правил без исключения. Иногда в соответствии с живописной задачей необходимо по светлому локальному цвету одежды сделать пробел тоновой. В таком случае берется тон, противоположный цвету одежды, например, по теплому цвету холодноватый или наоборот — по холодному более теплый. Суть цветного пробела состоит в том, что он допускает проплавку цветом, нередко контрастирующим с основным локальным цветом одежды. Например, по красному киноварному — зеленоватый цвет пробела, по вишнево-красному (краплачному, баканному) — холодноватый синий. Порядок работы над цветным пробелом тот же, что и над тоновым.

И. В. Евстафьева. Традиционный пробел одежды. 1976



Т. А. Романова. Традиционный пробел одежды. 1977

Связи и параллели с наследием древнерусской живописи дают возможность понять, как возникало мстерское искусство во всей его сложности и противоречивости. Но кроме того, необходимо профессионально овладеть миниатюрной формой изображения. До этого мы намеренно выполняли детали как бы в укрупненном размере, дабы понять структуру и выразительность всех компонентов условной формы. Мы смотрели на деталь или фрагмент словно через увеличительное стекло с тем, чтобы выполнить все точно, в соответствии с иконографическим каноном. Такой подход необходим в процессе обучения.

Но сложность перехода к миниатюре заключается в том, что в ней нет полного соответствия с классической традиционной формой. Размеры живописной миниатюры бывают настолько ограничены, что выявление всех компонентов и деталей достигает предела. Наступает барьер «совместимости» с каноном. В самом деле, попробуйте выплавить лицо персонажа миниатюры в полном соответствии с классической системой плавей. Не получится. Потому что это — сверхзадача, требующая особой вооруженности глаза — лупой, увеличительным стеклом. Но миниатюра должна смотреться и смотрится обыкновенным, невооруженным глазом. Поэтому на практике выработались технические приемы, в каких-то частностях отступающие от классического канона. Это не означает, что миниатюрная живопись его игнорирует. Нет, канон — понятие более широкое и емкое, а мы касаемся отдельных частностей исполнительского мастерства.

Да, но до мстерской миниатюры давным-давно существовала миниатюра строгановских писем и уже там в каких-то деталях допускались отступления от общепринятых норм. Тогда почему так много внимания нужно было уделять работе над укрупненной классической формой? Можно было миновать эту стадию работы и начинать с изучения собственно миниатюры... Но дело в том, что в мстерском искусстве, наравне с миниатюрой, не исключена возможность декоративных росписей интерьеров и других видов творчества, где классический иконописный канон будет иметь особое значение. Кроме того, работа в укрупненном масштабе позволяет понять, как многопланова художественная форма, как нельзя допускать хаотичности, небрежности и тем более бессистемности в работе.

Чтобы постичь тайны микроорганизма, его сознательно многократно увеличивают. Подобное было сделано и нами.

При выполнении фигурной композиции на фоне интерьера важно помнить о его стилистических особенностях, характере времени и быта эпохи. Одежда персонажей является не только декоративным элементом композиции. Она определяет их сословность, а, следовательно, отображает дух своего времени. Особенно это важно в решении исторических или сказочных сюжетов, например, «Сказки о рыбаке и рыбке». Сколько раз на протяжении сказки меняется архитектура, интерьер! В связи с «продвижением» злой старухи по сословной лестнице меняется пейзаж, сословность персонажей, их одежда, хотя в миниатюрной живописи действующие лица имеют «общевидовые характеристики», в большинстве случаев — это просто люди. Но среди них всегда есть старые, молодые, дети. Таким образом, и

общевидовая характеристика дает возможность показать возраст персонажей. А если действующие лица — князь и простой смерд, то их облик приобретает и социальные черты. Начиная с одежды — княжеского корзно, боевых доспехов, упряжки коня и вплоть до посконной рубахи смерда, — возникают внешние признаки социальных различий. Таким образом общевидовые характеристики персонифицируются, приобретая индивидуальные черты.

В. В. Голованов. Пробел современный одежды. 1974

С этой целью важно знать, как решалась эта задача старыми мастерами. Тогда откроются интересные особенности специфики их выразительных средств, например, в передаче металлических предметов — утвари, боевых доспехов.

Вспомним историческое полотно В. И. Сурикова «Утро стрелецкой казни», где в сумеречной хляби ненастного утра стоят телеги с сидящими стрельцами, обреченными на смерть. Колеса телег обиты металлическими ободьями, тускло мерцающими холодным блеском железа. Все это достигнуто средствами масляной живописи, цветовыми и тональными отношениями. Такой подход противопоказан миниатюре в силу ограниченности размеров украшаемой поверхности, а главное, миниатюрная живопись декоративна и в таком реалистическом методе не нуждается. У нее свои достаточно емкие средства, которые вполне отвечают своеобразию и специфике художественных задач. В соответствии со сказочным характером содержания используются драгоценные металлы. Золотом, серебряным жаром горят шлемы, латы, мерцают кольчуги и щиты богатырей, передающие с поэтической образной силой красоту неповторимой сказки и были.

На завершающем этапе освоения мстерского мастерства осваивается не только техника исполнения, но и приемы композиционного построения старых мастеров. Изучаются многофигурные композиции жанрового и исторического содержания, их цветовое решение, постигается колорит как высшее проявление мастерства. Цвет и колорит играют выдающуюся роль в народном искусстве Мстеры. Смысл мстерского колорита заключается в цветовом, тональном единстве, достигаемом с помощью сложной системы нюансировки полутонами и лессировками.

Так постепенно мы приходим к вершинам художественного мастерства и к пониманию роли самого мастера.

Глава IV. ПУТЬ В ИСКУССТВО

О мастере и художнике

Понятие мастер далеко не однозначно. Если сказать, что это — человек, умеющий делать художественные вещи, вряд ли такое определение будет отвечать смыслу, заложенному в нем. Ведь рядом с этим человеком работает другой мастер, тоже умеющий делать добротные вещи. Невольно напрашивается вопрос: «А какая разница между ними?»

Понятие «мастер», а отсюда и «мастерство» заключают в себе более емкий и значительный смысл. Часто можно слышать — «народный мастер», «народный умелец» и, наконец, «народный художник». В этом слышатся не только языковые оттенки, но и различное содержание. В речевом обращении эти слова легко заменяются одно другим, но далеко не совпадают по смыслу. В народном искусстве они обособились. Понятие «мастер», на наш взгляд, определяет прежде всего профессиональную зрелость, которая также имеет разное содержание. Мастер-исполнитель выполняет работы по готовым, кем-то созданным образцам. Иной раз это исполнение лучше, чем сам образец, так как в него привнесена доля художественности. Вместе с этим исполнителем работает мастер, который создает художественную вещь с самого начала и до конца. В высоком уважении к труду обоих называют этих мастеров художниками, но разница между ними уже обозначилась.

Кто же может считаться мастером? Мастером может называться человек, который соединил в себе исполнительское мастерство и творческое мышление. В высоком значении понятия «мастер» эти два качества нераздельны. Отсюда получает свое особое и более точное значение понятие мастерства.

Художественная высота в искусстве определяется талантом, профессиональной культурой, мировоззрением художника. Для того чтобы донести до сознания зрителя значительные идеи средствами искусства, требуется глубокое осознание своего долга как мастера-художника! Творческий процесс во многом субъективен. Художник стремится сквозь личное творческое проникновение в жизнь высказать свое мнение о ней, поделиться со зрителями своими впечатлениями. Если эти впечатления

настолько субъективны, что не доходят до зрителя, оставляя его равнодушным, художник остается непонятым. Такое искусство не живет. Если творческая мысль художника совпадает с переживаниями народа, приобретая объективную сущность, вызывая ответную реакцию, такое искусство жизнеспособно и встреча с ним — всегда радость. Именно в таких случаях говорят: «Какой мастер, какой большой художник!» Мастерство — это то заветное, к чему стремится каждый из художников.

В мстерском народном искусстве, как и в любом другом, исполнительское мастерство теснейшим образом связано с творческим мышлением. Мастерство есть высшее проявление художника в творчестве.

Работа над собственной композицией

Умение компоновать есть одна из предпосылок становления мастера-художника. Разговор о композиции — это разговор о творческом процессе и о том, как создается композиция в тесной связи с предметом, вещью, на которой она написана. Композиция в декоративном прикладном искусстве имеет особое значение. Ее замысел должен возникнуть на основании художественного образа вещи в целом, а не наоборот, когда живописная композиция рождается сама по себе, в отрыве от вещи и соединяется с ней механически. Именно так чаще всего поступает большинство мстерских художников, такой подход к делу возводится ими в некое неписанное правило, если не в принцип. Мы, дескать, не можем сводить искусство до подчиненной роли потому, что это не роспись, а живопись; она имеет право на преимущество, а предмет при этом должен играть второстепенную роль.

Такой взгляд нельзя считать верным, и поэтому мы будем говорить о композиции лишь в тесной связи с созданием художественного образа вещи в целом.

В процессе работы над композицией, как обязательное условие, должны одновременно решаться форма самого предмета и композиционный замысел миниатюры в целостном образе вещи. Композиция должна быть продумана в конкретном формате предмета, с учетом его размера, чтобы наиболее выразительно передать содержание средствами миниатюрной живописи. Поэтому одновременно с решением творческой задачи раскрытия темы важно выполнить проект самой вещи.

В композиции не должно быть ничего бездумного и неоправданного.

Часто начинающие, задумывая композицию по какому-либо произведению литературы, будь то проза или поэзия, подходят к освоению этого материала иллюстративно, дотошно воспроизводя мелочи, теряя главное. Передавая сложную канву той или иной части произведения, они теряют тематическую основу, ради которой сочинено повествование писателем, поэтом. Иной раз для создания композиции берется поэтическое произведение, которое трудно поддается воплощению изобразительными средствами. Образный поэтический строй стихотворной формы далеко не всегда совпадает с изобразительной живописной формой.

Припоминается случай, когда один из учащихся, увлеченный поэзией Сергея Есенина, трудно шел к решению композиции. Ему настолько дорого было все, что он чувствовал в стихотворении, что он взволнованно переживал возникшую непостижимость. Это был случай, когда нужно было обязательно помочь.

Мы начали вместе строка за строкой разбирать стихотворение:

Гой ты, Русь, моя родная,
Хаты — в ризах образа...
Не видать конца и края —
Только синь сосет глаза.

Установили: с первой строчки звучит тема «Русь».

— Да, но здесь, видите, что говорится?

Хаты — в ризах образа...

Как все это передать? Я пытаюсь все это выразить и никак не получается...

— Что касается хат, такое изобразить возможно, если представить хату, например, без передней стены. Тогда откроется интерьер, где и висят в ризах образа. Подобное решение в искусстве Мстеры встречается, хотя в жизни таких жилых домов не бывает.

Последовательно следим за текстом стихотворения дальше:

Не видать конца и края —
Только синь сосет глаза.

Это образное представление противопоказано мстерскому искусству, потому что оно слишком пространственно и уводит в глубину, в воздушную перспективу. В мстерской миниатюре композиция решается в плоскости и все планы строются один над другим, как бы ярусами. «Синь сосет глаза» — такое состояние передать невозможно, потому что оно не подвластно нашим условным средствам. То же самое надо сказать и по поводу следующего четверостишия:

Пахнет яблоком и медом
По церквам твой кроткий Спас,
И гудит за корогодом
На лугах веселый пляс.

Несмотря на яркую метафоричность поэтических образов, они не воспринимаются изобразительно, сюжетно, а, следовательно, непередаваема даже картина веселого пляса, ушедшего за косогор. Не на косогоре идет веселый пляс, а гудит за корогодом, что уловимо не зрением, а слухом. Такое постижимо только в поэзии или музыке. Следует ли говорить о том, что запах яблок и меда, как и другие запахи, также непередаваемы живописными средствами. Вспомнить о них возможно при рассматривании мастерски выполненного натюрморта или изображенной плодоносящей яблони, но и в этом случае будет работать другая связь ассоциаций, возникшая попутно.

Таким образом, разбирая стихотворение Есенина, мы пришли к выводу, что оно трудно переложимо живописными средствами. Но это никоим образом не означает, что на основе стихотворения совсем нельзя построить композицию. Все дело в подходе к ее решению, а он должен быть избирательным и тематически целенаправленным. Основная тема обозначена четко — «Русь». Она и должна решаться композиционно, совпадая с мироощущением и образным представлением поэта, но не в частностях поэтической формы, а в главном образном выражении темы «Руси».

На этой основе возникнет обязательно другое, отличное от литературного, композиционное решение, явно ушедшее от иллюстративности и выраженное специфическими средствами мстерского искусства.

О композиции старых мастеров

Проникая в глубину творческого процесса мстерских художников, необходимо остановиться на композиции в пейзажах старых мастеров. Особенностью ранних произведений нового искусства Мстеры 1930-х годов была символичность пейзажа. В начале пути мстерское искусство мыслилось как пейзажное, в котором животный мир и человек должны были играть подсобную роль, роль оживления пейзажа. В этом предполагалось и отличие творческого направления Мстеры от Палеха. Задача не была настолько новой, чтобы поставить перед мастерами столь трудные преграды, которые оказались в действительности. Привычные иконописные каноны, а с ними отвлеченное понимание образа, его метафоричность должны были уступить место чему-то иному. Во всяком случае, так понимало свою задачу большинство мастеров, приступая к освоению нового дела. Для многих это было главной трудностью: ускользало из внимания то ценное, на чем, по сути дела, держалось творческое мышление иконописца — «символичность образа». Она оказалась «вне закона». Мастера-иконописцы очутились в замкнутом круге. Что-то надо было менять. Но, по существу, не меняли, а изменяли верному принципу символического понимания образа, лишая себя традиционных средств, на чем только и могло возникнуть действительно новое. Забвение привычного приводило к бесплодным и мучительным поискам.

На основе символического понимания пейзажа возникло в 1933 году теперь уже известное произведение А. И. Брягина «Охота на оленей». Другой вариант этой же композиции в том же году был выполнен Г. Т. Дмитриевым. Приоритет же творческого направления в поисках композиции принадлежит А. И. Брягину.

Пусть не упрекнет меня читатель в пристрастии, потому что в одном случае я пишу об отце, Григории Тимофеевиче Дмитриеве, а в другом — о моем учителе Александре Ивановиче Брягине. Когда создавались эти вещи, особого пристрастия у меня к работе отца не было. Привычно было видеть, как все это возникало. И естественно, мое обожание обращалось к Александру Ивановичу. Все, что делалось этим художником, было неожиданно новым, и я принимал его со всеми достоинствами и недостатками. Помогала укрепиться этой убежденности и его известность как крупного мастера.

А. И. Брягин. Коробка «Охота на оленей». 1933

Г. Т. Дмитриев. Коробка «Охота на оленей». 1933

Сравнивая оба варианта композиции, необходимо отметить, что они решены в одинаковом декоративном ключе и с символическим пониманием пейзажа. Но в то же время они различны по восприятию, по личному пониманию авторами декоративного начала. По-разному решены обе работы и с точки зрения стиля.

Г. Т. Дмитриев как иконописец-доличник совершенствовался в строгановских письмах. В работе А. И. Брягина художественная

манера определяется более сложно. Не сразу узнается и стилевая изначальная характеристика. Различные влияния вносят в произведение модернистские отзвуки. Трактовка стремится высвободиться из плоскостного решения к более объемному, утяжеляя живописную плоскость предмета в многоплановых переходах одной формы в другую. Эта работа отличается и композиционным построением: группа пеших охотников справа включена в него недостаточно органично.

«Охота на оленей» Г. Т. Дмитриева выполнена несколько в другом изложении. Формат живописной плоскости предельно сжат. В результате группа сидящих и пеших охотников справа поднята выше, поэтому композиция замкнулась более красиво. Введенные в нее в верхнем левом углу всадники создают впечатление окружения и неистовой погони. Таким образом композиция получила завершенную орнаментальную целостность. Своеобразно и цветовое решение произведения. Его живописная основа плоскостна, причем более определенно просматривается доминирующий цвет. Он золотисто-розовато-охристый. Узорочно-орнаментальная крона деревьев с цветными включениями ее частей придает работе ковровую нарядность. Ритмичная перекличка красных, белых и умбристо-зеленых контрастов с темно-зелено-синим создают цветной хоровод, жизнерадостную круговерть узорочья.

Особо следует сказать о технике исполнения. В работе Г. Т. Дмитриева она органично вошла в декоративный образ вещи. Цветные, ярко выраженные плави кремешков горок, листьев-чешуек деревьев с резкой пробелкой выразительно выявляют их условную форму.

Как мне представляется сейчас, уже на склоне лет, подобное произведение могло возникнуть благодаря цельности художественной натуры мастера, без воздействия каких-либо внешних влияний и, кроме того, на основе высокого знания традиционного наследия, в частности, строгановских писем. Все это вместе взятое способствовало раскрытию индивидуальных качеств художника.

Оба рассмотренных произведения явились важными вехами на пути становления искусства мстерской миниатюры, представляя в нем одно из направлений.

Чувство реального

Глубокий след в искусстве Мстеры оставило направление, возглавляемое Н. П. Клыковым. Пейзажные композиции этого художника, бесспорно, были качественно новым достижением. Крепкая традиционная основа, высокое мастерство исполнения и редкое дарование определили ведущую роль Клыкова среди мастеров коллектива. В прошлом иконописец, мастер высокого класса, он далеко не сразу пришел к своим выдающимся достижениям в новом искусстве Мстеры. Его пейзажные композиции возникали на основе наблюдений окружающей природы, а она в наших краях поистине прекрасна.

Художники Мстеры, как известно, не пишут этюдов с натуры, как это делают мастера станковой живописи. Мстерцы лишь наблюдают окружающую природу, унося с собой полученные впечатления.

Старого мастера Н. П. Клыкова часто можно было видеть уединенно прогуливающимся в окрестностях Мстеры, в пойменных лугах или сидящим с удочками в тиши ольховых зарослей на берегу реки Мстерки. Уже состоялись первые встречи Н. П. Клыкова с профессором А. В. Бакушинским. И вот тогда-то, во время беседы как бы вскользь, походя, был поставлен профессором вопрос: «А нет ли чего от себя?» Растерялся мастер поначалу, не понял. «Так это же и есть мои работы», — ответил Николай Прокофьевич. «В это я поверил. Но нет ли чего-нибудь такого, написанного только для себя, на досуге?» «Где-то было такое». Профессор попросил показать.

«Так ведь это так — баловство», — зарделся старик, показывая работу. «Вот отсюда и надо исходить. Соединить ваше изумительное мастерство с вашим же чувством». Вскоре уехал профессор. Не пришлось напоследок увидеться старому мастеру с ученым человеком. А дума осталась. «Умеет Анатолий Васильевич закружить голову, ничего не скажешь. А ежели сказать, так на то он и ученый».

Вот и мы видели старого мастера в уединенных местах Мстеры, как бы прикидывающего в раздумье, а с чем соединить свое умение, откуда почерпнуть то самое чувство, о котором напоминал Анатолий Васильевич. Где она, та самая синица — Жар-птица? Поди, ухвати ее.

Н. П. Клыков. Коробка «Сбор плодов». 1936

Наблюдения природы привели Н. П. Клыкова к видовому пейзажу, значение которого для народного искусства будет обосновано много позднее А. Б. Салтыковым. Еще раз встретился Клыков со своим любимцем— профессором А. В. Бакушинским и показал ему свои новые работы. В них-то и засверкала своим сказочным оперением таинственная Жар-птица. Растрогался тогда профессор, уж очень по душе пришлись ему работы. Вдоволь наволновался и старый мастер. До того вдоволь, что в слезничках серо-голубых глаз сверкающие бусинки проступили. От волнения это, от радости. А за мастером с тех пор укрепилось на всю жизнь и осталось потомкам на память звание — патриарх мстерской живописи.

Работы Н. П. Клыкова очень местные — мстерские. Иногда сравнивают его пейзажи с пейзажами «малых голландцев». Такое сравнение, хотя и может быть гордостью для всякого художника, но, думается, слишком внешнее. Все у Клыкова было проще, непосредственнее. Все, что он делал, — работал «от себя». Единственным критерием для сравнений могла быть добротность исполнения, но она шла от традиций строгановского письма. Мы не раз видели как в процессе объяснения учащимся школы он делал на клочке бумаги фрагменты пейзажей-импровизаций, которые были удивительно совершенны в своей художественной законченности.

Как композиционно строются пейзажные работы Н. П. Клыкова? На известной его коробочке «Сбор плодов» линия горизонта низко опущена. Встречаются у него пейзажные работы со средним, высоким и совсем высоким горизонтами, в зависимости от поставленной задачи. Композиция «Сбора плодов» проста, но выразительна. Пейзаж у Клыкова традиционно символичен, но по степени удаления от реального менее условен.

Удивительно, что и у Клыкова, и у Дмитриева одно и то же исходное начало — строгановская школа. Но какая огромная разница в понимании стилевых особенностей! И только ли этим объясняется различие художественных манер этих художников? Думается, нет. У Н. П. Клыкова традиционное начало счастливо соединилось с непосредственными наблюдениями природы. Его художественная форма менее условна, ей свойственны не только общевидовые характеристики, но и конкретная передача вида деревьев, ландшафта. Например, узнаются яблони, сосновый подлесок. Зеленая твердь обозначилась не привычными иконописными горками, а бугорками, долинами; не моря, а тихие речки, озерца входят в пейзажные мотивы Клыкова.

Вот так мы увидели перед собой настоящего новатора. Большого художника, который своим примером очень образно выражал художественное лицо новой Мстеры. Его работы не затеряются среди произведений Палеха, Холуя, Федоскина. Они — подлинно мстерские. Не об этой ли метаморфозе — превращении ремесла в искусство — мечтали поколения иконописцев, чтобы слиться душой, чувством с делом рук своих? На все эти раздумья наводят произведения Клыкова. «Сбор плодов» показателен и тем, что композиционное решение пейзажа в нем далеко от иллюзорно-пространственного. Он строится в двух измерениях — плоскостно, но при этом намеком обозначено и третье — глубина, но она передана планами. Деревья размещены так, что в ритмичном чередовании перекрывают возможные признаки пространственности.

Особо следует сказать о цветовом исполнении произведений Клыкова. Работы Николая Прокофьевича цветоносны. Но этого сказать мало, они — колористичны. Клыков колорист от природы; у него сквозь сильные цветовые удары всегда вибрируют нюансы тональных переходов, объединяющие цветовое разнообразие в колористическое целое. Истинная высота мстерского искусства состоит именно в таком понимании культуры цвета.

Несмотря на обобщение впечатлений от окружающей природы, мстерский пейзаж очень подробен и многопланов. Композиционное построение его также своеобразно, в нем часто присутствуют орнаментальность и узорность. Во всем этом достаточно наглядно убеждают рассматриваемые работы старых мастеров.

Обзор пейзажей будет неполным, если не коснуться особенностей одной из композиций художника А. Ф. Котягина. Она также выполнена в декоративном символическом понимании пейзажа. Имеется в виду «Притча о двух мужиках» (1939) по произведению Л. Н. Толстого. Композиция этого произведения

проста по замыслу и решена по принципу чередования клейм. Низкий горизонт дал возможность развитию сюжетного действия на фоне неба, трактуемого условно. Несмотря на крупный план персонажей, в композиции доминирует символически поданный пейзаж с вольготно раскинутыми горками и деревьями, написанными в ритмичном чередовании деталей.

А. Ф. Котягин. Исполнитель С. И. Макурин. Коробка «Притча о двух мужиках». 1981

Композиция трактуется узорочно, с ярко выраженной декоративностью решения. В ней наличествует высокий профессионализм, как и в любой другой работе итого мастера. Композиция хорошо вписана в форму изделия и удачно окружена орнаментом.

Опыт старых мастеров является тем бесценным наследием, которое следует не только хранить, но и развивать дальше. Только так и должна пониматься преемственность традиций.

А что же сделали для дальнейшего развития пейзажной композиции молодые мастера так называемого второго поколения, принявшие эстафету преемственности из первых рук? Неужели они были так бесплодны, что ничего не прибавили к художественному опыту? Работы говорят в их пользу.

«Встреча Бобыля и Бобылихи со Снегурочкой» (1958) М. К. Дмитриевой является достойным примером плодотворного продолжения клыковских традиций видового пейзажа. В каких-то частностях работа спорна, но она ценна чувственным пониманием

мстерского пейзажа. Ее появление — это не конец и тем более не безысходный тупик в развитии искусства Мстеры, а торжество все того же творческого начала перед ремесленным. Изобразительные средства направлены на орнаментальность и узорочье. Декоративность и поэтичность противостоят иллюзорности. Художник стремится наиболее выразительно и естественно подчинить воспринятую из природы живую форму композиционному ритму. Решение левой части композиции не вызывает сомнения в этом, правая же — еще беспорядочно перегружена и однообразна в членении живописной плоскости. И если вверху в середину ввести легкие изображения деревьев, то решение в целом было бы улучшено и приблизилось к классическим образцам «клыковского пейзажа».

М. К. Дмитриева. Коробка «Встреча Бобыля и Бобылихи со Снегурочкой». 1958

Приведенные примеры решения пейзажных композиций отличает единая направленность на иносказательное общевидовое изображение, лишенное натуралистичности и тем более исторической достоверности. Вопрос, где конкретно происходит действие, снимается. «Охота на оленей», «Сбор плодов», «Притча о двух мужиках», «Встреча Бобыля и Бобылихи со Снегурочкой» — сами названия сюжетов общи.

Особую сложность в композиционном решении создают пейзажи, связанные с исторической средой памятных мест. Конкретная пейзажная обстановка не всегда воплощается в композиции такой, какова она в действительности. Ее всегда в чем-то надо пересоздавать, перестраивать с тем, чтобы из иллюзорного пространственного зрительного впечатления перевести в плоскостно-декоративное решение миниатюры. Иногда такая работа приводит к полной неузнаваемости живого

образа природы. Изменяясь, исчезают признаки не только географической среды, но и ее образ. Вот поэтому-то далеко не все действительное возможно перевести на изобразительный язык мстерской декоративной миниатюры. Это искусство не может быть использовано в репортажно-документальном плане. Оно иносказательно и оправдывает себя только лишь символической достоверностью, отдаленно приближающейся к факту.

Особое значение в передаче образного поэтического начала имеет художественная метафора. В переводе с греческого языка метафора значит — «переношу». «Переносное значение основывается па образном подобии, сходстве», в основе которого наличествуют общие признаки, определяющие сходство. Например, «ледяные руки» вместо холодные (типичный признак льда — холода). «Блеснул на небе серебряный серп» (Н. В. Гоголь). Здесь метафора основана на сходстве луны в ущербе с серпом.

Метафора зависит от языка, средств ее передачи. Создание поэтического образа требует от мстерского художника метафорического ассоциативного мышления, а это уже сложность, требующая большого мастерства, глубины чувства и мысли, которые приходят с творческим опытом и зрелым проникновенным взглядом на жизнь. В искреннем порыве сказать задушевное слово о своем времени — это уже высота!

Реплика о каноне

Помню как-то одна талантливая ученица написала прелестный образ девушки. Я долго смотрел, очарованный им. Это была удача. Мысли мои опережали чувства, а чувства подавляли мысль. Я подумал — традиционный канон статичен только в руках ремесленника. В талантливых руках он подвижен и гармонично сливается с образом произведения. Наверное, только так можно объяснить великие достижения прошлого. На память снова пришла «Троица» Рублева.

Жаль мне было нарушать таинство переживания успеха и удачу близкого человека. И тем не менее каким-то неожиданным поворотом мысли — по обязанности что ли? — я спросил ученицу:

— Что, милая, так опечалило девушку, сколько в ней чистой застенчивой грусти?

Вдруг энергичный поворот головы в мою сторону, ответный

вопросительный взгляд умных глаз и жаркий полушепот:

— Так он же ей изменил! — вполне доверительно и серьезно ответила ученица.

— Вот оно что? — подумалось — живое к живому клонится. — Оказывается, секрет успеха в сопереживании. Только тогда, когда канон сольется с чувством, когда чувства и мысли сопряжены, возможен такой результат. Но реально ли этот процесс сопереживания сделать постоянным? — продолжал думать я. И пришел к заключению:

— Да, можно. Если ты в совершенстве овладел каноном, он гарантирует успех дела. Искусство требует взволнованности чувств, переживаний образа как своих личных. Но художник к этому не всегда готов, чувство часто остается холодным к создаваемому образу. Оживить канон, вдохнув в него душу, способно только живое чувство.

Сложное в простом

В практике работы художника очень часто возникает вопрос о том, как найти наиболее простое, доходчивое решение композиции? Особенно, когда требуется создать композицию однофигурную или из двух фигур. Как правило, здесь возникает особая сложность. В мстерском искусстве образы действующих персонажей передаются внешними признаками: выразительностью силуэта фигуры, ее движения, позы, жеста. Почти невозможно передать состояние образа внутренним его содержанием, особенно, если персонаж статичен или находится в малоуловимом ритме движения.

Всем известна полюбившаяся песня «Катюша». Как передать простой незамысловатый сюжет песни с однофигурным персонажем в лаковой миниатюре? Как создать мизансцену, чтобы композиция была красивой и совпадала со спецификой орнаментального, плоскостного ее построения па предмете конкретной формы и размера?

В песне обстоятельства места и действия определены:

Выходила на берег Катюша.

и все.

Выходила, песню заводила.

Только и всего. Нам же нужен изобразительный рисунок действия, а его во внешних признаках нет. Остается только догадываться, как выходила на берег Катюша и как она заводила песню. Если бы песня была выдержана в плясовом ритме, поступить можно просто — придать фигуре плясовое движение — одна рука уперта в бок, другая вскинута наотмашь, — и пошла бы Катюша в пляс. Но дело в том, что она поет песню напевную, песню-мечту. Следовательно, должно быть плавное движение руки у Катюши.

Угадываю напевный темп — слегка отвожу ей руку. Обозначился ритм движения фигуры. Да, но он одинок, его нужно поддержать какими-то другими компонентами ритма, а их тоже нет.

Начинаю сочинять. На плечи Катюше накидываю косынку так, чтобы концы ее что-то добавили к орнаментальному ритму движения фигуры. Но все еще не получается пластической выразительности силуэта. Чем же ритмично заполнить пустоты живописной плоскости вокруг фигуры? Пейзажем? Но его нет в песне. Правда, есть берег, на который выходит Катюша. Продолжаю фантазировать. Если есть берег, то должна же быть и какая-то растительность на нем. Допускаю — должен быть пейзаж! Ищу карандашом дополнительные детали композиции — деревья, кустики, бугорки. Создается в деталях так необходимая ритмичная композиция, где пейзаж подчинен целому.

Это один из путей решения. Так чаще всего и поступают мстерские художники. Другой путь — более сложный, когда приходится искать недостающие детали вдумчивым прочтением текста литературного, песенного произведения. В той же песне поется:

Выходила, песню заводила,
Про степного сизого орла.

Кто же скрывается под этим иносказательным образом?

Про того, которого любила,
Про того, чьи письма берегла.

Так вырисовывается в воображении и «добрый молодец», которого любила Катюша, обозначается еще один персонаж, важный в композиции.

...Ой, ты, песня — песенка девичья,
Ты лети за ясным солнцем вслед,
И бойцу на дальнем пограничье
От Катюши передай привет.

Появился второй компонент, который может изобразительно дополнить композицию, — ясное солнце. Под ясным солнцем мы видим бойца-пограничника, образ-мечту. Так сюжет воплощается в конкретные образы, хотя и находящиеся в песне в разновременных обстоятельствах места и действия, но которые изобразительно можно объединить, что вполне допустимо в декоративном искусстве. Как связующее звено используется пейзаж. Третьего пути нет, потому что он лежит в области психологической передачи образа, которая в миниатюре ограничена и маловыразительна. Существенно, чтобы образ имел романтическую окраску.

Посмотрите, как это сделано в скульптурной композиции «Хлеб» Веры Игнатьевны Мухиной, как скомпонованы фигуры, в каком красивом ритме взаимосвязаны они со снопом хлеба. Обыденный образ жниц перерастает в высокий романтический образ-символ.

Важен не сам факт, а его мотивировка, широкая и безграничная, дающая свободный простор творчеству. На этой основе рождается метафора как художественный прием. В мстерском искусстве изображения волн, например, напоминают плывущих лебедей; красные кони — это «Красная конница», «Конница победы»; голубые, розовые, белые кони вызывают неожиданные ассоциативные связи с окружающим нас современным миром.

О композиции на сказочную и историческую темы

В творческой практике нередко возникает необходимость выразить ту или иную тему в сложной сюжетной взаимосвязи действующих персонажей, например, при создании композиции по литературному источнику, где сюжетная, тематическая основа во многом предопределена писателем, поэтом. В этом случае художник работает как бы в соавторстве. Если литературное повествование совпадает с изобразительным, то оно помогает решению композиции. Такие произведения — клад для

художника. Не случайно поэзия А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. А. Некрасова является тем животворным источником, из которого художники Палеха, Мстеры, Холуя черпают поэтическую образную основу для своих работ. Причина в том, что в поэтическом содержании произведений этих писателей много изобразительных элементов, которые вызывают активную творческую реакцию художника.

То же самое возникает при работе над былинно-сказочной тематикой, в которой образная метафорическая основа родственна народному изобразительному искусству. Не случайно, например, «Сказка о Коньке-горбунке» Ершова — одна из самых популярных в творчестве мстерских художников. В ней легко прослеживается рисунок действия, а также конкретны образы персонажей. Чудо-юдо — рыба-кит, Конек-горбунок — это ли не конкретные образы, созданные поэтом? Они настолько художественно выразительны, что мало в чем может дополнить их воображение художника. В самом деле, такой милый Конек-горбунок не требует никакого видоизменения, настолько он совершенен. Здесь на совести художника лежит другая задача: донести до зрителя как можно полнее, убедительнее всю трогательную эмоциональную суть этого сказочного образа. Для этого необходима выразительная композиция. Какой бы сложности ни была изображаемая сцена, ее нужно привести к более простому решению. Мы сознательно не говорим слово «упростить», оно в данном случае не отвечает смыслу. Сделать композицию выразительной — вот в чем дело. То есть малыми изобразительными средствами передать впечатление множественности.

Другое дело, когда художник обращается к литературному источнику исторического плана. В нем часто отсутствует художественно-образное выражение действительности, но описательная сторона, историзм факта бывают настолько изобразительно емкими, что часто служат основой для создания живописного художественного произведения. В этом случае предстоит найти, кроме выразительной композиции, необходимое образно-поэтическое решение персонажей, исторической обстановки, архитектуры, интерьера, пейзажа. Тогда художник создает живописное произведение с самого начала и до конца сам, становясь поэтом, писателем и художником одновременно. В этом и состоит основная трудность создания живописного произведения на историческом материале. Именно здесь заключено много трудностей. Во-первых, необходимо вжиться в передаваемое событие, историческую обстановку, хорошо знать ее, почувствовать эпоху. Во-вторых, избрать, как писателю,

интересную тему и на ней построить фабулу сюжета. В-третьих, как поэту, почувствовать образно-поэтический строй будущего произведения. И только после этого открыться художнику-живописцу во всем профессиональном блеске его мастерства.

Многие неудачи в исполнении произведений на исторические темы объясняются именно тем, что нам часто не хватает готовности постичь множественность предстоящих задач. Кажется, композиция решена профессионально, хороший рисунок, достаточно выразителен цвет. Работа технически выполнена на достаточно высоком уровне. Но в то же время в чем-то несовершенна.

На наш взгляд, показательны произведения на историческую тематику народного художника РСФСР, лауреата Государственной премии им. И. Е. Репина Ивана Александровича Фомичева. В частности, выполненная в 1954 году шкатулка «Кузьма Минин призывает Дмитрия Пожарского встать на защиту Родины». Композиционное построение этого произведения значительно. Профессионально грамотна его графическая основа. Она не перегружена фигурами, замкнутость композиции легко просматривается и в рисунке, и в цветовом решении. Входная узорная арка справа протяженностью линии ведет к главному действующему лицу — князю Пожарскому и затем замыкается в левой части декоративной драпировкой-пологом. Красиво и продуманно вкомпонованы предметы утвари, боевые доспехи. В чередовании с человеческими фигурами они создают выразительные акценты, включаясь в декоративное узорочье интерьера. Цветовая гамма гармонична в ритмичных повторах цвета. Высоко и мастерство исполнения работы.

При всех перечисленных достоинствах произведения в нем не следует искать достоверности исторической обстановки, интерьера, утвари, тем более действующих лиц. Они созданы воображением художника в обобщенном осмысливании события, связанного с Нижегородским ополчением 1611 года. За всем этим видится вдумчивая работа по отбору композиционных элементов, их образного строя, с учетом специфики изобразительных средств декоративного искусства лаковой миниатюры. При всем том выявленная художником академическая основа композиции выводит эту работу в разряд станковой миниатюры, что настойчиво будет утверждаться И. А. Фомичевым в целом ряде последующих произведений. Правомерно ли такое решение во мстерском искусстве? Вопрос спорный. Но бесспорно для нас, мстерских художников, и то, что иногда идейная тематическая основа задуманного произведения перерастает рамки прикладного характера искусства с его функцией оформления

предмета и выступает в новом качестве декоративной станковой миниатюры.

И. А. Фомичев. Шкатулка «Кузьма Минин призывает Дмитрия Пожарского встать на защиту Родины». 1953

И. А. Фомичев. Коробка «Руслан и Людмила». 1961

В произведении Фомичева соединились две традиционные школы: с одной стороны, «академическая» — в композиционном

решении, с другой, древнерусская — в декоративном исполнительском плане. И. А. Фомичев — художник сложный. В своем творческом становлении он пережил несколько периодов. Начиная в 1937 году свою первую работу «Руслан и Людмила», он как бы отверг канонизированные принципы древнерусской традиции и соединил свой опыт, природное дарование с классическими традициями героического, романтического пейзажа западноевропейской живописи. Это направление особенно ясно проявилось в «Маевке», выполненной художником в 1940 году. Используя традиционный опыт мелочного письма, художник создал серию работ в более условной форме, обнаруживая превосходное мастерство стилиста (например, «Оборона города Владимира от войск хана Батыя в 1278 году»). А затем — снова возврат к более чувственно-реальному — «Кому на Руси жить хорошо» (1952) или «Сорочинская ярмарка» (1954).

Чувственная сторона творчества И. А. Фомичева была сильнее условно-традиционной. В силу природной одаренности, он не следовал ей рабски, а подчинял особенностям своей художественной натуры. В этом художнике счастливо сочетались многие качества творческой индивидуальности и, прежде всего, высокое исполнительское мастерство, природный дар колориста и обостренное чувство реального в крепкой, полнокровной кряжистости художественной формы. Искусство И. А. Фомичева лишено нарочитой манерности, вычурности. Он полной мерой черпал из живых источников земли, сам крепко стоял на земной тверди, и полным соков жизни было его искусство — жизнеутверждающее, оптимистичное. В этом главном И. А. Фомичев был под стать Н. П. Клыкову. Владея большой исполнительской культурой, он был мастером интерьера и архитектурных ансамблей, понимая это самобытно. И. А. Фомичев многое сделал и для дальнейшего развития пейзажа. Его пейзаж проникновенно чувственен, поэтому и сложен для изучения. В мареве серебристой цветоносной гаммы сверкают купы деревьев, как будто в росной влажности; наперекор всему вспыхивает голубыми, красными, розовыми зарницами неохватное полымя разнотравья переднего плана.

Много было встреч и бесед с И. А. Фомичевым, удивительно щедро одаренным природой человеком. Главным вопросом наших задушевных и полемически-запальчивых бесед об искусстве Мстеры был разговор о мастерстве.

Мне все время казалось, что Иван Александрович, превосходный стилист, как бы пренебрегая избытком традиционных знаний, слишком вольно распоряжается ими, все дальше и дальше уходит от них. Разговор был с конкретными

примерами. В частности, говорили о его работе «Борис Годунов», выполненной в 1951 году.

— А что, плохая работа, скажешь?

— В том-то и дело, что нет. Там много хорошего, но выполнена она в другом художественном ключе.

— А в каком?

— Ну, как вам сказать, находится на грани станкового решения, — брякнул я.

— На грани, на грани! — распалился Иван Александрович. — А кто эти грани расставил, когда и кем они расставлены?

— Но есть же нормы в нашем декоративном искусстве!

— Все границы и нормы в искусстве устанавливает прежде всего сам художник, — отпарировал Фомичев. Что касается данной работы — это частный случай. В ней была поставлена задача создать образ Бориса Годунова.

— И как вы считаете, решили ее?

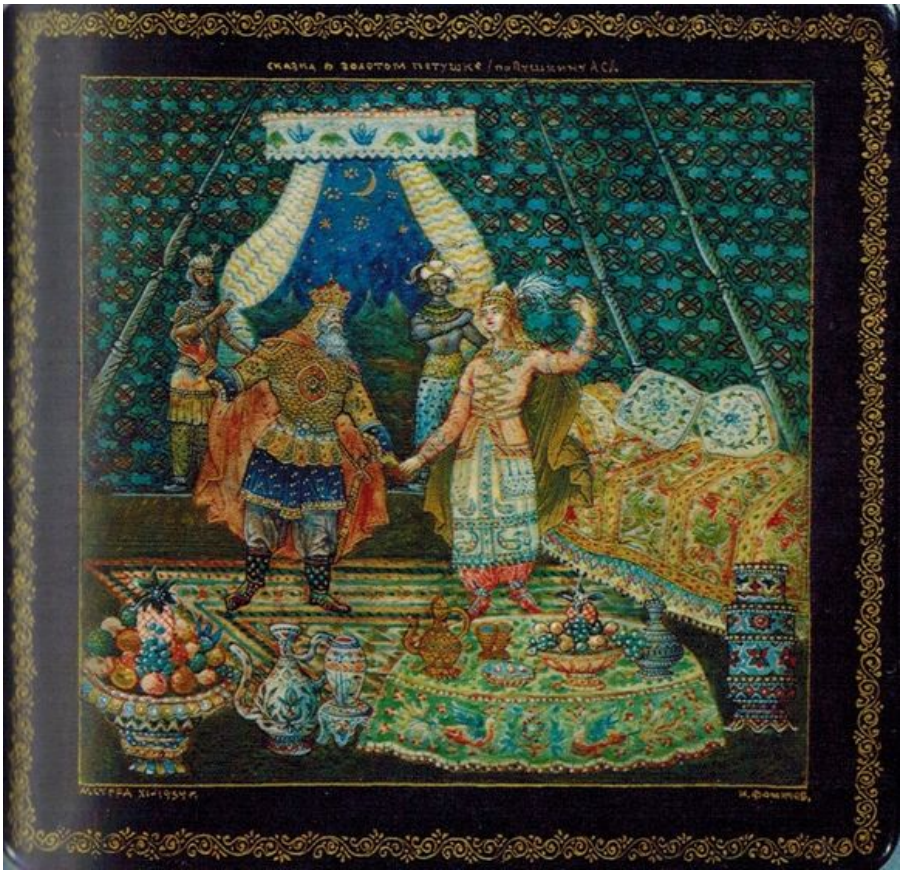
— Ничего я не считаю, пусть считают другие. А знаю, что эту задачу решить можно, только нужен другой масштаб живописного решения. А что касается целей и задач нашего искусства, то оно, прежде всего, должно быть понятно народу. Вот я и стремлюсь к этому. Так, как писали икону, нынче писать нельзя и в иллюзорность впадать тоже не следует. Что не так, что ли? А-а? Не так все это просто! — закончил Иван Александрович.

Была середина августа. Сидели мы у меня в огороде, под яблоней. С веток падали яблоки. Солнце клонилось к закату.

— Жарко, яблоки падают, пора уходить, а то шишек не оберешься. Попрощавшись, он ушел.

Не все успели переговорить. Надеялись на новые встречи. Но он ушел самолюбивый, уверенный и гордый.

Ушел большой мастер!



И. А. Фомичев. Шкатулка «Сказка о золотом петушке». 1964

О значении рисунка в композиции

Всякая композиция, а сложная в особенности, строится на рисунке. Свободное владение рисунком делает композицию живой. Удивительное и увлекательное дело — творить композицию, видеть на белом листе бумаги во множественности линий художественную ткань изображаемого! Радостно выполнять композицию, когда умеешь рисовать, когда карандаш в твоей руке успевает за чувством и мыслью и делает то, что надо. Мучительно и горько, когда ты бессилен, когда карандаш не послушен твоей руке. Безнадежно плохо, когда ты искажаешь форму, — фальшивишь.

Учиться рисунку для художников Мстеры — первая задача. Приходится сожалеть, что часто смолоду мы были ленивы. Расплачиваться за это приходится уже в зрелые годы.

Вторая заповедь — настойчиво и неустанно учиться искусству композиции. Это ли не радость видеть, как твоя рука по воле чувства и разума из небытия создает изображение, облекающееся в живую плоть. И делает это пластика рисунка. Если это удача — торжествуй — это значит родился композитор-художник! Ибо талантливое решение сложной композиции — признак зрелости.

Всякая композиция должна быть построена. Некоторые ищут готовых схем построения. Думается, такой подход неверен. Нельзя в своем личном творчестве исходить из предвзятого, чужого. Крепкое композиционное построение предполагает и структурность деталей. При этом основа построения не должна быть навязчивой, чувство живого не может быть подавлено рассудочностью. Иногда заработаешься и сам не видишь своих недостатков, а в чужой работе их видишь. По-видимому, это объясняется привычкой, падает острота видения, слабеет самоконтроль. Мышление и чувство тоже способны притупляться: чужая работа переключает внимание, и в ней мы видим недостатки.

Бывает и так, когда через некоторое время возвращаешься снова к уже забытой композиции и легко находишь в ней недостатки. Их найти легче, чем достоинства, потому что недостатки по своей природе взрывны, бесконтрольны. Достоинства более скрытны, скромны, «заурядны». Незаурядные достоинства ярки и эмоциональны. Они-то и дают нам возможность видеть, понимать, чувствовать выдающееся дарование, отличать талантливое от посредственного.

Забытый пример творчества

Продолжим рассказ еще об одном ярком представителе мстерского искусства — Василии Никифоровиче Овчинникове. Творчество этого художника оказалось полузабытым в силу не всегда оправданных обвинений в станковизме. Это несправедливо потому, что искусство В. Н. Овчинникова декоративно, глубоко эмоционально, торжественно и щедро талантливо. Молодым художникам опыт Овчинникова может открыть новую грань в дальнейшем развитии искусства Мстеры. Поэтому расскажем об этом мастере более подробно.

По свидетельству его брата Н. Н. Овчинникова, Василия Никифоровича отдали в единственную тогда во Мстере ремесленную школу — иконописную. Она находилась в ведении

«Братства Александра Невского», которое ставило своей целью повысить мастерство иконописцев и создать лучшие условия для детей в их обучении иконописному делу.

С 1903 года школа была реорганизована в мастерскую Комитета попечительства о русской иконописи. После окончания ее в 1905 году В. Н. Овчинников был приглашен С. А. Сусловым в свою иконописную мастерскую.

«В иконописной мастерской Суслова выполнялись иконы исключительно по заказам старообрядцев, которые требовали изготовления икон старого образца. В этой мастерской выполнялись иконостасы. Здесь Василий Никифорович еще более усвоил древненовгородский стиль, строгость рисунка и технику письма», — вспоминает Н. Н. Овчинников[6]. «По счастливой случайности, приезжавшие сюда (во Мстеру) на лето на этюды выдающиеся художники — Н. И. Фешин, К. И. Мазин — не могли не оказать своего влияния на развитие вкусов учеников школы. И не случайно первые выпуски дали плеяду крупных художников: братьев Ф. А. и О. А. Модоровых, А. И. Брягина, В. Д. Бороздина, В. Г. Голубева, И. М. Захарова, В. Н. Овчинникова».

Через год работы в мастерской Суслова В. Н. Овчинников в числе пяти лучших мастеров был направлен в Нижний Новгород — расписать церковь на кладбище Бугрова. Такая работа была завидным уделом и в то же время первым творческим опытом. По окончании росписи Овчинников не остался работать у Суслова, а перешел к хозяину другой иконописной мастерской — Василию Шитову. Но работа здесь ничего существенного для роста мастерства не дала. Остались тяжелые воспоминания о грубом самодурстве хозяина.

И всегда, когда нужно было показать пример бесчеловечности, грубости, несправедливости, Овчинников вспоминал Шитова:

— Вот уж на что идиот был, но и он бы так не сделал!

В 1911 году В. Н. Овчинников уехал в Москву. В это время древние иконы освобождались от металлических риз — окладов, счищалась вековая копоть с произведений Андрея Рублева, Прокопия Чирина и других. Открывались фрески Успенского и Благовещенского соборов Кремля. В. Н. Овчинников оказался в Москве ко времени. Здесь он с увлечением занимается реставрацией.

Вспоминая о реставрационных работах в мастерской М. И. Дикарева, куда он поступил, Василий Никифорович рассказывал, что из подвергавшихся реставрации икон не все полностью сохранились. Например, при расчистке «Смоленской богоматери» XV века оказалось, что от древнего письма остались только

голова младенца и руки божьей матери. Требовалось по сохранившейся части дописать их в стиле XV века. В строгой тайности, в отдельной комнате под замком, в течение двух месяцев мастер дописывал икону. Дикарев же продал ее как подлинно сохранившуюся.

Последний период жизни в Москве Василий Никифорович работал в антикварном магазине Шибанова. Шибанов был специалист-антиквар по старинной книге. Всеми работами по иконам управлял его доверенный Силин. С особой теплотой отзывался об этом периоде работы Василий Никифорович: «Вот здесь мы поработали, можно было работать. Труд умели ценить, а главное никто не мешал...»

В качестве мастера-реставратора он проработал до Февральской революции. Старый жизненный уклад был поколеблен. Иконописные работы прекратились. Василий Никифорович оставил Москву и возвратился во Мстеру. Попытки найти применение своим знаниям и опыту на фабрике по росписи клеенок ручным способом не имели успеха. Клеенка выходила дорогой. Ручное производство не могло выдержать конкуренции с механическим. Рисунков для клееночной фабрики требовалось очень мало.

Василий Никифорович поступил в набойный цех этой же фабрики, где работал рабочим-набойщиком до 1931 года.

Лишь в 1931 году он перешел в артель «Пролетарское искусство» и с этих пор тесно связывает свою судьбу со становлением нового искусства Мстеры. Первое время в поисках своей самостоятельности он настойчиво следовал примеру А. И. Брягина, но довольно быстро обретает индивидуальное творческое лицо.

Путь В. Н. Овчинникова в новое искусство Мстеры не был прямолинейным. Его творческая самостоятельность обретает себя в неустанных поисках и противоречиях. Иногда так далеко заносила художника неудержимость поиска, что его миниатюры прочитывались в другом измерении — станковом. Примером служит серия работ на пластинах и полотне. Но при этом никогда не покидало художника чувство декоративного, в какой-то особой, щедрой, легкой и пышной художественной форме. Как наглядный пример приведем одну из лучших его работ «Куликовский бой с переходом реку Дон русскими войсками», написанную на шкатулке папье-маше в 1940 году.

В. Н. Овчинников. Шкатулка «Куликовский бой с переходом реку Дон русскими войсками». 1940

В. Н. Овчинников. Коробка «Бурлаки». 1933

Композиция строится па фоне символического пейзажа. В ней также нет достоверной правды исторического места действия, хотя название указывает реку Дон и утверждает, что это Куликовская битва. В действительности же это просто битва с переправой реки. Но как она передана! Своей художественной

масштабностью она перерастает в симфонию битвы в непонятном мире природы. Композиция торжественно величава. Сама сцена битвы здесь присутствует как оживляющий пейзаж элемент, как декоративное включение, не доминируя в композиции, а лишь дополняя ее. Образ воинов решен в плане общевидовых характеристик, при этом настолько обобщенно поданных, что они почти не воспринимаются конкретно, как бы рассматриваемые нами с очень большого расстояния. Но в то же время каждый из них очень тонко написан.

В этом произведении многое заставляет домысливать самого зрителя. А от этого еще больше расширяется ассоциативное начало в прочтении композиции. Пейзаж красив своей напевной упругостью масс, их узорочьем. Его локальная цветовая основа четко выражена в традиционных принципах. Мастерство исполнения изысканно в тональном решении цвета и графической основе контуров рисунка.

При всех перечисленных достоинствах есть в этой работе и недостатки: несовпадение конкретно поставленной темы с изобразительными художественными средствами. Общевидовой символический пейзаж и образы воинов не имеют типовых характеристик. Левая часть композиции с уходящей далью воды вверху иллюзорно пространственна. В целом композиция перерастает в монументально-декоративное решение, своей масштабностью она способна выдержать любое увеличение.

Может ли быть использован творческий опыт В. Н. Овчинникова для дальнейшего развития искусства Мстеры? Безусловно может! В том случае, если будет найдена молодыми художниками наибольшая связь с художественным образом предмета. Эту связь уже подсказывает сам принцип декоративного решения произведений Овчинникова, его узорно-орнаментальное начало и свободное владение художественной формой. Но необходимо учитывать отдельные отступления художника от принципов мстерского искусства, тяготение к станковизму.

Вместе с тем в особенностях творчества Овчинникова явно проступает монументальность, что при известных обстоятельствах может открыть новую страницу в дальнейшем развитии искусства Мстеры в монументальных декоративных росписях. Об этом мечтал и сам художник, ища возможности полнее раскрыться в этой области. Недостаток это или достоинство? Думается, достоинство, если с перспективой смотреть в будущее и искать выход к искусству больших форм. Об этом говорит и технология его живописи. Она акварельно прозрачна, а точнее — специфично фрескова, что, безусловно,

идет от знания традиций древнерусской стенописи. Прозрачная локальность цвета как основа живописи, резкие белильные движки в моделировке формы, прозрачные приплески при окончательном ее завершении — все это приемы фресковой живописи по сырой штукатурке стены. Эту особенность искусства Овчинникова нельзя не учитывать при изучении его творчества. Василий Никифорович был не только первоклассным реставратором древних икон, но также реставратором и знатоком стенной росписи. Только этим и можно объяснить его участие в 1948 году в качестве руководителя реставрационными работами по стенописи Благовещенского собора Московского Кремля.

Много было встреч с Василием Никифоровичем, подвижным, глубоко самобытным немногословным человеком. Вспоминается такой случай. В 1947 году летом приезжал во Мстеру английский журналист Кларк. Целью его визита было знакомство с искусством народных художественных промыслов Мстеры. День был воскресный, производства не работали. Присылают за мной нарочного (я тогда был заведующим производством). Сторож артели Василий Алексеевич Зеленцов, едва переводя дух от торопкой ходьбы, сообщил:

— К нам приехал журналист, просят вас срочно прийти в артель. Не наш он.

— Как не наш?

— Чужестранец, говорят, английский.

— Так уж и английский, а, может быть, немецкий? — пошутил я.

— Нет-нет, немецкий язык я немного знаю с войны четырнадцатого года, тогда у них был в плену. А тут ничего не разберу, — лопочет по-своему.

У меня гостил мой фронтовой друг Петр Иванович Толкачев из Коврова, по образованию учитель. Предложил пойти вместе, не часто бывает такое у нас. Наскоро переоделся. Пошли. У контрольной будки артели, действительно, ожидали незнакомые мужчина и женщина. С ними был Василий Никифорович Овчинников. Поздоровались. Сторож услужливо ждет распоряжения. Открыли живописный цех. Иностранец долго рассматривал работы, часто через переводчика-женщину задавал нам специальные вопросы о технологии живописи, о стоимости изделий и заработке художников; сожалел, что нет возможности увидеть самих художников. Хотелось бы их увидеть и в бытовой обстановке — домашних условиях. Тогда я предложил Василию Никифоровичу принять гостей, на что он охотно согласился.

Деревянный рубленый дом его был ухожен, опрятен и чист. В прихожей, на свежей золотистой стене призывно висела картина-

панно, исполненная на холсте в достаточно крупном размере «Оборона города Владимира от татар». Журналист, рассматривая работу, дотошно спрашивал о цели и назначении произведения. Вот тогда-то Василий Никифорович и выразил мысль, что возможности мстерского искусства не ограничиваются только декоративным оформлением изделий на папье-маше. Их можно рассматривать шире, в использовании и оформлении жилого интерьера и общественных зданий — клубов, дворцов культуры. Была же стенная роспись в традициях древнерусского искусства, почему не быть ей и в наших условиях?

Журналист Кларк спросил, по чьему заказу выполняется эта работа? И когда получил ответ, что работа не заказная, а сделана самостоятельно, по велению сердца, настойчиво пытался понять, как можно работать без прямого заказа. Отвечая журналисту, Василий Никифорович говорил, что это личное желание — работать для души.

Не знаю, понял ли журналист высказанную мысль.

О самобытности мастерства

Глубокие корни самобытности мстерских художников уходят в народное начало, в поэтичность русского человека. Представителем такого направления искусства был еще один известный художник Мстеры — Иван Николаевич Морозов. Не приведя имени этого своеобразного художника на страницах книги, не рассказав о сути его творчества, нельзя понять особенностей мстерской миниатюры, тем более сложившейся декоративной живописной системы, ее изобразительных средств, а без них — общих целей, задач и направления всего искусства Мстеры. Образно говоря, на метельной целине бездорожья и наслоений времени остались редкие следы-проушины немногих первопроходцев. Часто буранило, передувало порывистыми ветрами проложенный первопуток. На этом пути остались две вехи, поставленные первопроходцами: с одной стороны — Н. П. Клыковым и с другой — И. Н. Морозовым. А между ними — перепутья с множеством следов — проушин, да столько, что, потеряв голову, можно было сбиться с пути. И только оставленные вехи заставляли держаться когда-то торной тропы.

Н. П. Клыков и И. Н. Морозов — две грани, две индивидуальности, которые оставили нам бесценный труд своих творческих поисков и стали определяющим началом в

дальнейшем развитии мстерского искусства. Клыков искренне верил в сказочный мир своей правды и заставил и нас поверить в него. Морозов — это сама сказка с самого начала и до конца, со своим сюжетом и метафорой формы. Эти два художника, столь разные по творческому почерку, живописной манере, были в то же время родственны в цельности и непосредственности своей художественной натуры. Для них нет аналога, они представляют собой ярко выраженную самобытную индивидуальность.

Второе, что роднит их, — это высокое профессиональное мастерство, большая трудовая школа, которую они прошли каждый по-своему. Оба в свое время специализировались на строгановских письмах, и оба поняли их основы по-разному. И. Н. Морозов от строгановского стиля через дешевую «расхожую икону» пришел к импровизации, а от нее — к искусству яркой и декоративной ковровости. Н. П. Клыков, в совершенстве знавший стили древнерусской живописи, сумел понять первородность новгородского письма как основы строгановского и затем, соединив их с непосредственными наблюдениями над природой, создать собственный почерк с ярко выраженными признаками сложной фактурной живописи, пластичной по рисунку и тонкой в нюансировке цвета.

Много раз мне пришлось наблюдать за работой И. Н. Морозова. Тогда для меня была загадкой художественная манера мастера, производившая внешне впечатление необычайной сложности, непостижимости, в то время как сам живописный процесс казался простым и ясным в своей последовательности. С роскрыши четко определялась локальность цвета предметной среды, пейзажа, горок, фигур, животных. Когда дерево или горка были определены светотенью, художник брал на палитру чистые разведенные цинковые белила и обрабатывал первичную форму белильными движками разной тональности, причем это делалось до невероятности легко, свободно и наглядно просто. Затем шла серия прозрачных приплесков чистым цветом. Невольно закрадывалась мысль, что это — ремесло или искусство? Простая заученность или высокое мастерство? Пробовал сам копировать работы Ивана Николаевича — вроде бы все так, старался скопировать как можно точнее, а получается суше, ремесленнее. И спустя несколько лет понял: это творчество, раскованное и свободное, скопировать невозможно. Можно усвоить метод работы, а личную художественную манеру скопировать нельзя. И уже на склоне лет я понял «его свободным языком стихия чувств руководила».

И. Н. Морозов и Н. П. Клыков определили признаки качественно нового искусства Мстеры. В их творчестве ремесло

слилось с непосредственностью чувства и выразилось с полной силой таланта в высокое искусство. Молодые художники не должны это понимать превратно: преодолеть канон — это не значит миновать его и делать какие-то ни на чем не основанные сверхсвободные изыски. В том-то и дело, что старые мастера шли к творческой свободе через постижение иконографического канона, не отрицая, а видоизменяя его основу в соответствии с чувством живого образа. Символические обобщения образа-типа (крестьянин, рабочий, колхозник, колхозница, воин-освободитель) ведут свое начало от глубоко народной поэтической фольклорной традиции.

Перчаточница «Битва», исполненная И. Н. Морозовым в 1945 году, примечательна обобщенным подходом к сюжету: битва как сражение противоборствующих сил, не связанное с конкретной исторической обстановкой. Характерен выбор художником формы самого предмета: удлиненный прямоугольник с упруго изогнутой поверхностью и опорами-ножками дает повод домыслить, что битва идет на «мосту». Фризовое решение композиции соответствует форме предмета, его протяженности. Оно дало основание художнику использовать пейзажные элементы для соподчиненности с предметом и его образной стороной. Пейзаж здесь не самоцель. Он органично переходит в орнамент боковых стенок шкатулки.

Такой избирательный подход к построению композиции способствует выявлению художественного образа предмета. Об этом мы говорим особо подчеркнуто потому, что нередки случаи, когда выявлению образной стороны предмета не придается должного значения. Трудно сказать, каким путем пришел к этому художник, но пришел целеустремленно и верно.

И. Н. Морозов. Шкатулка «Битва». 1945

И. Н. Морозов. Коробка «Дмитрий Донской повел войска на защиту Москвы». 1948

В искусстве нужно ставить какую-то большую цель, сверхзадачу, тогда механическое усвоение опыта станет только подсобным средством, а связи в памяти устанавливаются сами собой, приобретая богатство и свободу. Нет оснований думать, что И. Н. Морозов пришел к своей сверхзадаче аналитически умозрительно. Он пришел к ней через природное чувство меры, истоком которого была врожденная одаренность. Говорят, что есть «гении от бога» — они творят легко и непринужденно, а есть «гении от себя», на открытиях которых лежит печать яростных усилий, им не хватает очаровательной непринужденности. Гениальными их делают страсть и мастерство, рождаемое требовательностью к себе... Врожденная одаренность, помноженная на большой опыт, привела Морозова к «очаровательной непринужденности» в творчестве. Иван Николаевич не мог сделать свои художественные выводы посредством умозаключений потому, что он мало читал и был свободен от каких-либо теоретических концепций. В яростной борьбе с самим собой за право быть мастером он обрел свободу. А затем профессор А. В. Бакушинский, увидев его первую работу, скажет: «Вот так и пиши!» И этого будет достаточно на всю жизнь. Поверив этой поощрительной похвале, он никогда ей не изменит, все метельные бураны поисков других пройдут мимо него, не задев цельности самобытной натуры. Он писал, как умел, а умел он на редкость самобытно.

Как человек Иван Николаевич был взрывчат и обидчив. Не обладая даром красноречия, бурно переживая, волнуясь, он в запальчивости мог произнести лишь одну фразу: «Это кабала!» В этой фразе было сконцентрировано все — гнев, отрицание, протест и защитная реакция свободы.

После работы он в летнее время любил посидеть с удочками

на реке Таре. С этой целью он добирался пешком сравнительно далеко, под Акиншено. Видел я его и под Спас-Иваново, Исаковкой и в Козловской яме. Нередко, случалось, шли вместе туда или обратно с рыбалки, то лесной дорогой на деревню Акиншево, то открытой низиной на Исаковку. Соблюдая рыболовную субординацию, никогда не сидели вместе на одной яме... Не любят этого серьезные рыболовы, да и не было в этом необходимости. В те времена рыбы в Таре было предостаточно. На реке стояло пять мельниц, а при них пять омутов. Река была не широкой, но полноводной, утопавшей по обоим берегам в зарослях ольшаника и тальника. Горбатые окуни-крепыши и серебристая плотва были постоянной наградой рыбалки. Восходящие утренние и угасающие вечерние зори таинственно преображали заросли этой тихой речки-путанки, затейливо изгибающейся в своих низких берегах. Когда смотришь работы Ивана Николаевича Морозова и мысленно сравниваешь их, невольно находишь много общего с пейзажем окрестностей речки Тары. Преображенное дерево-ольха стало деревом-символом его пейзажей. Цепкая наблюдательная память многое привносила в сказочный мир пейзажа Ивана Николаевича из непосредственного чувства реальной природы.

Было лето, солнечный и ветреный день. Доцветала сирень, в мозаичной своей вязи чем-то напоминала красочные соцветия шкатулок Морозова. Его ждали затаенно тихие, укромные берега речки Тары, а он не пришел. Его ждали дела — он оставил их. Его ждали друзья, он не пришел и к ним.

Тогда, в этот ветреный летний день, мы все, друзья и почитатели его таланта, пришли к нему и не поверили.

Прошел год. Снова настало лето. Прошло десять лет, и он никуда не пришел. Много раз искал я его в близких и дорогих нам обоим местах, и он так и не пришел, оставя после себя яркую страницу в искусстве Мстеры.

И. Н. Морозов. Ларец «Сказка о золотом петушке». 1945

На пути к современной теме

Работа на современную тему была всегда высшим стремлением мстерских художников. Она остается и сегодня главной в их творческой устремленности. Не связанные в выборе темы, свободные от какой-либо предвзятости, они сами ищут круг сюжетов, отвечающих их внутренней потребности, находят современного писателя, поэта, близкого своему душевному складу, или создают произведения, непосредственно вытекающие из наблюдений над современной действительностью. Именно в этом видится традиция вечной тяги к свободе бывшего иконописца, который старался выбиться из-под опеки церкви. Как не вспомнить здесь Иосифа Владимирова — сподвижника Симона Ушакова, его слова об иконописании, изложенные во второй части известного трактата: «Обычай премудрый художника, что он видит или слышит, то и начертывает».

Преобразования Великой Октябрьской социалистической революции освободили личность от предрассудков прошлого, сознание человека от религиозной мистики, духовные помыслы, их реальные свершения претворили в очарованную быль,

сблизили фантастическую мечту с материальностью реального. В этом видится главная особенность в становлении мировоззрения художника из народа. Так стремятся выразить свое призвание мстерские художники. «Сказка, очарованная былью» и является тем золотым ключиком, который открывает ларчик вдохновения в постижении современной темы.

В художественной практике мстерских миниатюристов существуют два пути в изображении современной темы: первый, когда художник использует какой-либо литературный источник, а другой — когда художник сам создает на основе личных наблюдений всю художественную ткань произведения. При этом многое определяет выбор темы. Мы уже говорили, что тематика репортажного характера не свойственна мстерскому искусству потому, что в этом случае цель не оправдывает художественных средств. Они имеют долговременный характер, а репортаж-«однодневка» способен стареть на другой день. Поэтому темами мстерской миниатюры могут быть типичные устоявшиеся явления современной действительности или события эпохального исторического значения, связанные с ее утверждением.

Следует сказать также, что далеко не каждое литературное произведение и его авторский стиль укладывается в изобразительную форму и художественный язык мстерского искусства. Наглядным примером тому может служить поэзия В. В. Маяковского. Не требуется особых заверений в любви и признательности к этому поэту. В частности, мне он дорог потому, что в его поэзии я ощущал свое время. С его поэзией мы побеждали свои пороки и предрассудки, становились цельнее и непосредственнее в восприятии нового, острее и зорче видели классовую борьбу нового со старым, отжившим. Но при всем этом образы Маяковского как летопись эпохи с присущей ей грандиозностью масштабов трудно переложимы в миниатюрные формы мстерской декоративной живописи, хотя в самой поэзии Маяковского изобразительное и декоративное начала присутствуют; и не только присутствуют, а нередко образный строй поэзии с конфликтными ситуациями добра и зла совпадает с метафорической основой символики образа у мстерских художников. Кроме этого в поэзии Маяковского часто встречается связь с библейским и сюжетами заимствованными поэтом из Ветхого и Нового завета. На этой основе, казалось бы, существует прямая связь с традициями древнерусского искусства как исходного корня мстерской живописи. Таким образом обозначается некое духовное родство поэзии Маяковского с искусством Мстеры. И все-таки Маяковский в чем-то не уживается, конфликтует и не вписывается в миниатюрную

художественную форму.

Припоминается период из моей творческой практики, когда увлеченность поэзией Маяковского привела меня в 1961 году к переложению на изобразительный язык миниатюры «Мистерии-буфф». Это произведение было написано Маяковским в связи с первой годовщиной революции. Если в раннем произведении «Облако в штанах» или, как оно называлось в первоначальном варианте, «Тринадцатый апостол» провозвестником будущего выступает поэт в образе апостола, то в «Мистерии-буфф» эта же миссия возложена на обыкновенного человека — большевика.

Для выражения идеи социалистического переворота в основу образа была положена библейская легенда о всемирном потопе. Поэт сравнивал крушение капитализма с библейским потопом. Революционный шквал захлестнул мир. Осталось единственное сухое место — полюс. К полюсу стекаются потоком остатки населения: семь пар чистых — буржуев, и семь пар нечистых — пролетариев. В результате переговоров чистых о спасении, нечистые строят ковчег. Так излагал Маяковский содержание пьесы.

Завязкой темы для меня послужил «штурм неба нечистыми...»

Сквозь небо — вперед!
На реях развертывается песня
Эй, на реи!
На реи, эй!
По реям вперед, комиссары морей!
Хор:
Вперед, комиссары морей!
Сапожник:
Там всем победителям отдых за боем
Пусть ноги устали, их в небо обуем!
Хор:
Обуем!
Кровавые в небо обуем!
Плотник:
Распахнута твердь
Небесам за ограду
По солнечным тропам,
По лестнице радуг!
Рыбак:
Довольно пророков!
Мы все назареи!
Скользите на мачты,
Хватайтесь за реи!

Хор:
На мачты!
На мачты!
За реи!
За реи!

Все в этом отрывке казалось ясным по своей сюжетной определенности, по поэтической романтике подвига и, наконец, по символической трактовке образа.

Работа была мной написана, но она не дала удовлетворения. Она не прозвучала в полной мере потому, что идея замысла не была воплощена масштабно. Передаваемый отрывок был искусственно вырван из контекста пьесы, поэтому и не доносил до зрителя всей полноты замысла поэта. Тема получила одностороннее изобразительное толкование. «Мистерия» была мной понята поверхностно, как зрелищное действо. По определению же самого Маяковского, «Мистерия» — это наша великая революция [...], буфф — смешное в ней». Сознательно опуская вторую часть ремарки автора о значении буффонады как смешного, я понимал, что обедняется идея поэта, но в то же время не мог поступиться принципами миниатюрной формы. Как мне казалось, нельзя доводить персонажи в миниатюре до сатирического, гротескного толкования. Это убеждение с годами укрепилось и выразилось в принцип, что сатирическая и гротескная формы не свойственны мстерской миниатюре. Юмор возможен, а сатира — нет! Ухватившись за романтический строй отрывка поэмы, увидев в нем символический характер образов, я не понял вселенской космической сути происходящего, сведя символический образ революции до интимной камерной интонации. В увлечении напевностью стихотворной формы я понимал, что мелодия стиха совершенно другая, но в чем скрывалось это другое? Как воспринять это зрительно? Хотя слуховое восприятие и подсказывало энергичную ритмику «штурма неба», но в изобразительной пластике ее не получилось. Не получилось и взрывности потрясающего момента. Видимо, это объясняется тем, что, работая над вещью, я растерял цельность кульминационного момента, ослабив его частностью деталей, парализовал скованностью разделки формы, лишил работу динамики действия, которая должна была жить в самом костяке рисунка всей композиции. И самое главное — не получилось красивой работы. Рассудочность подавила чувственное начало.

Мстерские художники неоднократно брались за переложение произведений Маяковского на язык миниатюры, но часто не

находили необходимого художественного контакта с образным строем его поэзии.

Притягательным для подобных опытов было и другое произведение: «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче».

В сто сорок солнц закат пылал,
В июль катилось лето.
Была жара,
Жара плыла —
На даче было это...

Какой емкий всеохватный образ, в то же время не лишенный изобразительной конкретности! Он-то и влечет своей силой воображение художников, интригует новизной и ошеломляет величием панорамы.

В сто сорок солнц закат пылал...

Как найти воплощение поэтической метафоры средствами миниатюрной живописи? Как перевести все это в специфическую декоративную форму? Пойти путем живописных средств станкового искусства? Это значит встать на ложный путь, отступить от принципов декоративности, уйти в иллюзорность. Идя по пути декоративности, включить в композицию огромное солнце, заведомо зная, что оно не впишется в миниатюрные формы предмета? Перевести дневное светило в графический условный образ-символ, выполнив его, как намек, твореным золотом? При этом потеряется эмоциональная новизна образа, что приведет к иконографии мистических сияний. Сделать буквальный перевод поэтической строки «в сто сорок солнц закат пылал», изобразив сто сорок солнц, больших и малых, — это значит ослабить эмоциональное значение поэтической метафоры, перевести образ в замысловатую шараду, запутывая его содержание. Именно здесь и начинается несовместимость стихотворной метафоры с метафорой изобразительной.

Следующая поэтическая строчка:

... в июль катилось лето...

Сравнительно легко воспринимается изобразительно, может исключить иллюзорность.

была жара, —

Может быть передана цветовым, колористическим накалом красочной гаммы.

жара плыла —

Изобразительно не воспринимается и средствами миниатюрной живописи передана быть не может.

на даче было это.

Образ дачи изобразителен и может быть решен в условном декоративном плане.

Пригорок Пушкино горбил
Акуловой горою, —

Своей метафоричностью во многом совпадает с изобразительной пластикой мстерских горок.

А низ горы деревней был
Кривился крыш корою.

Привычный образ в мстерском искусстве легко уживается с декоративным решением пейзажа.

А за деревнею — дыра,
И в ту дыру, наверно,
Спускалось солнце каждый раз,
Медленно и верно.

В живописной композиции это место не найдет воплощения из-за пластической неуловимости образа.

Итак, многие четверостишья изобразительно не воспринимаются и живут лишь в специфической стихотворной форме поэзии Маяковского.

По поводу поэмы «Облако в штанах» сам Маяковский говорил, что в ее четырех частях выражены четыре крика «Долой!»: «Долой вашу любовь», «Долой ваше искусство», «Долой

ваш строй», «Долой вашу религию». Озорное и дерзкое название поэмы Маяковский объяснял желанием выразить необыкновенную нежность и силу любви: протестуя против упадочной поэзии символистов, он использовал их же поэтические средства против их идей. Именно в этом и состоит несходство метафорической образности поэзии Маяковского и традиционного мстерского искусства. Маяковский оказался слишком нов, грандиозен в масштабах, а порой гиперболичен, поэтому и не укладывается в художественные формы миниатюры.

Попробуйте представить, как можно изобразить живописными средствами «Облако в штанах»? Получится сущая нелепость. Для поэзии Маяковского нужен соразмерный масштаб художественного выражения и соответствующая ему форма.

Освоение современной темы

Наибольшая сложность в работе на современную тему возникает тогда, когда мстерский художник создает произведение по личным жизненным наблюдениям, когда необходимо самому найти образную поэтическую основу темы, сюжета. Найти не только занимательную фабулу сюжета, но и выявить ее эмоционально средствами лаковой миниатюрной живописи.

Часто новизна современного явления не укладывается в привычные нормы традиционных изобразительных средств. Как раз здесь и подстерегает опасность выбора ложного пути, когда не спасает и грамотно построенная композиция, ее рисунок. В этом случае должен применяться избирательный подход к выбору темы, сюжета с учетом возможностей выразительных средств мстерского искусства. Но даже при удачном выборе темы и ее композиционном решении подчас не хватает образной силы, а поэтому слабеет поэтичность в ее народном, фольклорном значении. Образ как основа художественной формы не может быть постоянен. Он обязан изменяться, и художественная метафора как способ выражения, основа создания образа, должна быть подвижна и всегда нова. Поэтому, каким бы долговременным ни было влияние традиционного художественного опыта, он так же способен обретать все более новую и совершенную выразительность. Иначе нас подстерегает штамп — привычное неохотно уступает место новому. Думается, в этом главном мы не всегда принципиальны. Именно в нем и состоит одна из трудностей освоения современной темы.

Широкое понятие «символика образа» при произвольном толковании мало что вносит в понимание ее изобразительного воплощения. Она должна быть осмысленна и в каждом случае конкретна.

Абстрагированный образ-символ, доведенный до условного знака, несвойствен современному искусству Мстеры. Иначе оно выродилось бы в нечто формальное. Ведущие художники промысла это хорошо понимают. Поэтому образ-символ в их представлении — это весьма конкретный образ, дающий возможность широкого обобщения, возникающий на основе восприятия современной действительности. Например, реально существующий трактор вырастает в творчестве художника до образа-символа — золотого трактора.

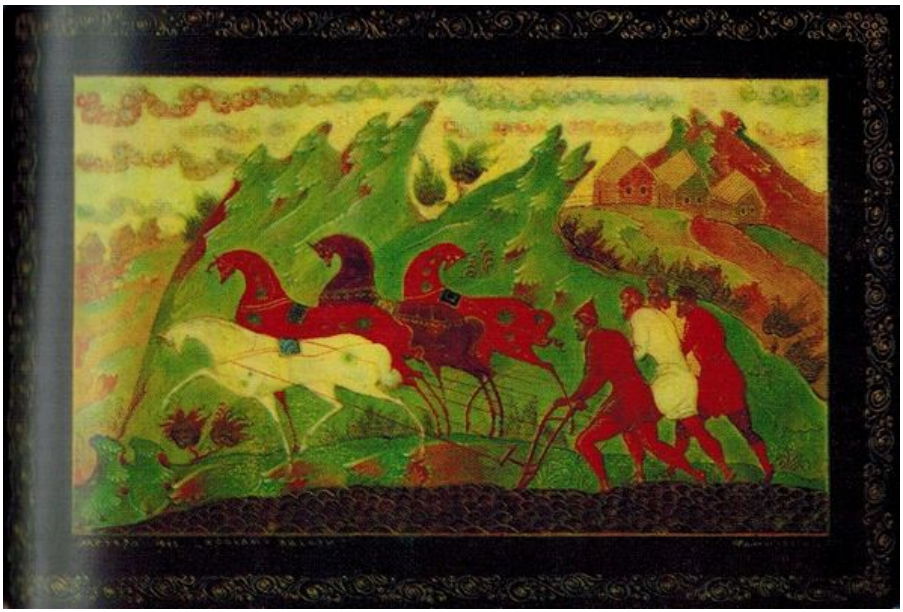
Наглядно можно представить себе, как неравнозначны слагаемые символики современного образа с традиционными. Они находятся в противоречии, а, следовательно, в постоянной борьбе. Время прибавило художнику особую зоркость видения — совмещение реального с фантастическим. Отсюда и происходит смещение образного акцента. Отвлеченная от конкретного факта тема в то же время неразрывно связана с современной действительностью и ее преобразованиями.

Названия и принципы решения произведений Льва Александровича Фомичева (однофамильца И. А. Фомичева), заслуженного художника РСФСР, лауреата Государственной премии РСФСР им. И. Е. Репина, говорят о тесной связи с традициями старых мастеров Мстеры. Наглядный пример такой связи — «Коммунист в деревне» (1969). Скупы и лаконичны изобразительные средства этой миниатюры, но в их скупости содержится эмоциональный накал художественной правды. Композиция проста, завязка действия в ее центральной части. Изображены крестьяне, сидящие тесной группой. Это горсточка энтузиастов, которые олицетворяют собой коммунистов. Слева на смену конной паре пахарей по залитой багрянцем земле движется трактор. Это результат революционных преобразований. Красный цвет звучит в композиции как жизнеутверждающее начало нового. Всполохи красного акцентами вспыхивают в висящем лозунге на стене, в рубашках крестьян и одежде коммуниста.

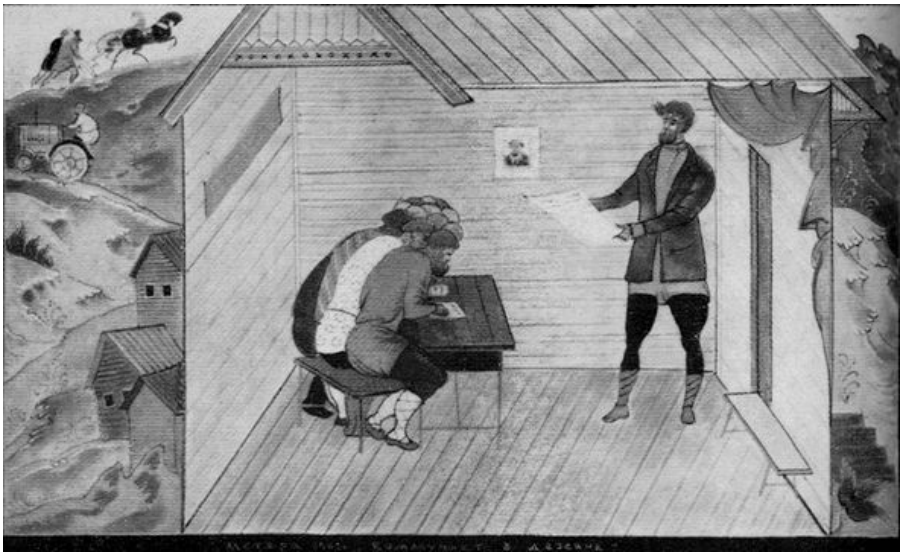
В этом произведении не следует искать портретных, психологических образов коммуниста, крестьян. Это образы-типы, наделенные обобщенными социальными различиями, — крестьяне, рабочий. Но вместе с тем здесь есть нечто большее: раскрыт образ эпохи, ее социальных преобразований в деревне.

Может быть, кому-то покажется, что при всех положительных качествах чего-то нет в произведении, что-то ушло? Да, ушло.

Ушла привычная, но не относящаяся к данной теме экзотика аксессуаров, атрибутов узорочья. На смену им пришли новые слагаемые образа, которые заменили собой нечто привычное, так называемое «мстерское». Но от этого работа не перестала быть истинно мстерской, декоративной. Нельзя отказать художнику в главном — искреннем проникновении в тему, в трепетном поиске художественной правды и, наконец, в следовании принципам декоративного искусства. Это произведение волнует, но особой взволнованностью, оставаясь камерным в общем решении. Оно волнует широтой, социальной значимостью события, и это уже многое. Это высота, которая взята смело и талантливо.



Л. А. Фомичев. Коробка «Красные пахари». 1969



Л. А. Фомичев. Коробка «Коммунист в деревне». 1969

Л. А. Фомичев. Коробка «Трактор в деревне». 1970

Другое произведение Льва Александровича «Красные пахари» (1969) также пронизано символикой и революционной романтикой. Сюжет пахоты раскрывается на фоне традиционных горок, поданных как символ препятствий на пути. Новое стремится перепахать чересполосицу социальной несправедливости, хотя на пути и стоят неприступные горы трудностей. И вот по скалистым увалам напластований прокладывают первую борозду «Красные пахари». По всему видно — нелегок их труд. В таком прочтении усиливается социальная острота темы, причем выраженная в привычной традиционной трактовке условного пейзажа. Таким образом реальность события тесно слилась здесь с фантастикой. Когда-то спорное решение становится бесспорным и вполне уживается в данном

произведении с реальностью события. Этот пример показывает, как можно решить современную тему в традиционном ключе мстерского искусства, не нарушая его декоративных принципов.

В произведении Л. А. Фомичева «Трактор в деревне» (1970) разновременные события увязаны тематически, сюжетно и композиционно. В правом углу композиции горбится крышами деревня. В открытом интерьере избы угадывается правление колхоза или сельсовета, где идет деловой прием посетителей, то ли записывающихся в колхоз, то ли получающих наряд на работу. В среднике помещен красный трактор, за которым идет группа колхозников. В интервале между трактором и стоящей группой пахарей метнулись в сторону испуганные лошади, уступающие место стальному коню-трактору. Именно здесь смысловая завязка сюжета. Уступая дорогу, кони еще не уйдут с поля, потому что это только начало новой поры. Первый трактор, как первая ласточка весенней новизны, вызвал удивление людей и волнение животных. А в верхней части композиции пахари старательно, истово продолжают пахать конной тягой, но это уже труд коллективный на общей колхозной ниве. Птицами реют красные флаги над упряжкой коней и помещением колхозного правления, призывно зовут к коллективному, общему. Вместе с тем не ищите в этом произведении достоверности, подлинной жизни с психологическими характеристиками персонажей. «Здесь она уступила место эмблематике, аллегорике и символике образа и поэтому производит действия на наши чувства другими законами декоративной изобразительной пластики»[7].

Мы рассмотрели три произведения одного из ведущих художников современной Мстеры — Л. А. Фомичева.

Они дают достаточно яркое представление об основополагающем направлении в дальнейшем развитии мстерской миниатюры, в освоении современной тематики и настойчиво заявляют о неразрывной связи с местными традициями прошлого.

Искусство Мстеры преобразуется в новое художественное качество, ни в чем не изменяя фольклорной метафоре изобразительной пластики, а лишь видоизменяя ее в русле современной темы. Сегодня это направление стало преобладающим, господствующим. Несмотря на разнообразие художественных манер мастеров, оно четко просматривается в целенаправленном укреплении связей с фольклорной основой мстерского творчества.

Наше представление об освоении современной темы будет неполным, если не привести дополнительные примеры поисков художественных решений другими ведущими художниками

Мстеры. Представляю вниманию читателя произведения Николая Ивановича Шишакова, народного художника РСФСР, лауреата Государственной премии им. И. Е. Репина. Творчество Николая Ивановича — заметное явление в искусстве Мстеры, развивающееся в трудной борьбе противоречий. Художник стремится использовать не только местные традиции, но и найти соприкосновение с традициями так называемого ученого, профессионального искусства и народного искусства других народов мира. Отсюда сложные взаимосвязи в его творческих исканиях. Стремление синтезировать признаки различных школ приводят иногда к неожиданным результатам, новизне и своеобразию художественного решения.

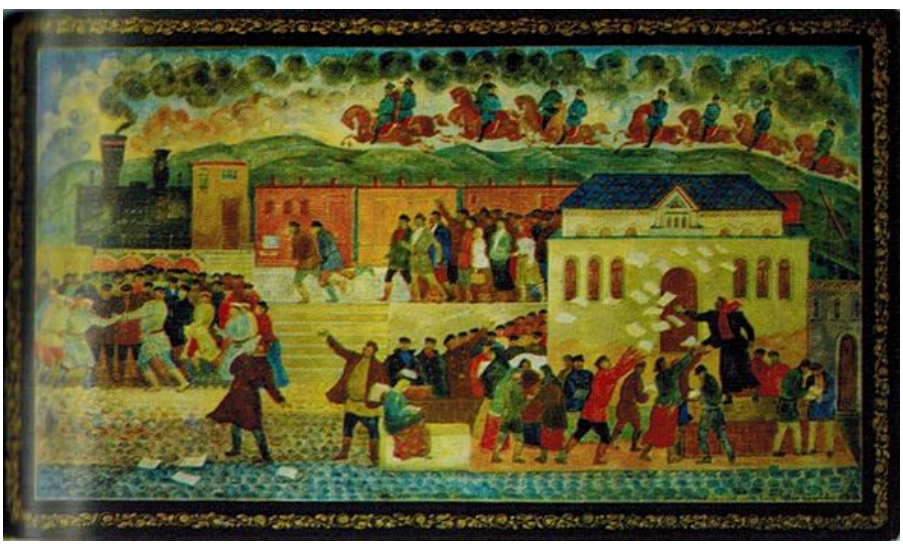
Произведение Н. И. Шишакова «Мать» было создано в 1966 году по мотивам одноименного романа А. М. Горького. Роман определил место действия — железнодорожный вокзал. Но если у писателя мать разбрасывает листовки в помещении самого вокзала, то художник вынес действие на площадку, не меняя сути происходящего, но стремясь подчинить композицию законам декоративного искусства. Нельзя отказать художнику в профессионально-грамотном исполнении композиции и ее рисунка: они крепко построены. Найдена красивая серебристая цветовая гамма, удачно совпадающая с достоверностью привокзальных пейзажей. Стремление к наибольшей достоверности проявилось и в передаче образов-типов: в людской массе легко узнаются крестьяне, рабочие, солдаты, полицейские. Помещение вокзала, поезда с вагонами, мощеная площадка с лестничными переходами — в этом произведении все достоверно. Но при всем этом чего-то нет... Ушло образно-символическое начало, оно уступило место отражению близкому к действительности, насыщенному конкретными, возможно более правдоподобными, жизненными чертами... Живописное образное решение живет своей самостоятельной жизнью, проявляясь в содержании темы как самоценность, выходящая за рамки предмета прикладного значения. Оно перерастает в станковую миниатюру. Формальные признаки в данном случае уступают место коренным, главным — выявлению реальности происходящего.

Правомерно ли такое решение? Безусловно. И в пользу этого существуют свои доказательства. Во-первых, сюжет, тематика произведения заданы писателем, а потому они не могут быть произвольно трактованы художником, тем более искажены. Шишаков стремился раскрыть содержание литературного произведения средствами миниатюрной живописи, а задача тесной связи изображения с предметами из папье-маше решалась

художником постольку, поскольку это оказалось возможным. Во-вторых, признаки станковой миниатюры существуют в самой основе древнерусского искусства XVII века. Покрытые левкасом иконы изначально лишены какой-либо утилитарной предметной характеристики, кроме одной — служить основой живописи с целью нести на себе то или иное религиозное изображение. А это значит — нести прежде всего идейное содержание, утверждающее собой символ веры вне зависимости от того, где икона будет находиться — в божьем храме, в божнице деревенской избы или придорожной часовне.

В-третьих, утилитарность предметов, предназначенных для художественной росписи, была подсказана новой сущностью искусства как декоративно-прикладного.

Поэтому во Мстере присутствуют две традиции в использовании художественных возможностей, каждая из которых имеет полноправное и независимое развитие. Одна из них характеризуется ярко выраженными признаками декоративно-прикладного искусства, другая — декоративной станковой миниатюры большого идейного общественного содержания.



Н. И. Шишаков. Шкатулка «Мать». 1966

Н. И. Шишаков. Шкатулка «В Мстерском парке». 1973

Произведение Шишакова «В Мстерском парке» (1973) создано в другом ключе. Оно решено в полном соответствии с местными традициями миниатюрной живописи. Здесь много от личного восприятия самого художника. Жизнерадостная цветовая гамма говорит об его умении свободно использовать красочную палитру. Композиция удачно вписана в форму предмета и без каких-либо натяжек, естественно входит в черное обрамление шкатулки как в бархатистую глубину летнего вечера. Освещена лишь танцевальная площадка, остальное ассоциативно воспринимается как ночь. Сюжетный замысел строится здесь на типичных признаках пейзажа и людей в отвлеченном представлении о конкретном.

В освоении современной темы идет поиск смелый и решительный. В противоречиях мастера ищут образное воплощение своего времени специфическими средствами традиционного искусства. Проникая в суть явлений современной жизни, они стремятся обрести себя в высоком гражданственном

назначении своего искусства, в глубоко самобытных особенностях авторских манер. В этом и состоит главная особенность творческой позиции мстерских художников.

Рассматривая достижения мстерского народного искусства со всеми противоречиями творческой практики мастеров, следует сказать, что его жизнеспособность заключается прежде всего в целях и задачах творческого коллектива. Только коллектив может выдвинуть из своей среды лучших из лучших, которые в свою очередь, творчески взаимообогащаясь в коллективе, ведут это искусство к новым достижениям. Причем барометром успехов ведущих художников является тот же коллектив. Как бы ни был талантлив тот или иной художник, он не в состоянии выразить всю многогранную сущность коллективного народного творчества. Он лишь представляет собой одну из его граней. Чтобы судить о больших или малых достижениях коллектива, необходимо увидеть в целом слагаемые, состоящие из разнообразия индивидуальных художественных почерков. Видеть их не только в достижениях, но и недостатках. Ведь недостатки тоже учат своими крайностями. И не всякая крайность является недостатком, иной раз крайность бывает лучше золотой середины, хотя бы в том смысле, что она возбуждает творческую мысль против застоя.

В искусстве Мстеры произошла смена поколений. В коллективное творчество влились новые, свежие силы. Это радует. Многие из них уже сложились как мастера, имеющие большой творческий опыт. Другие только начинают работать. Это здоровый талантливый коллектив, ищущий и жаждущий творчества.

Вместе с радостью иногда диссонансом врываются нотки сомнения: а не забудут ли молодые заветы старых мастеров, останутся ли они верны преемственности традиций?

Тревога иной раз наводит на выводы очень поспешные, а иногда и глубоко неверные. По существу, искусство Мстеры, пережив в муках и борениях многие болезни своего развития, не порвало с традиционным наследием старых мастеров, а, наоборот, укрепило их в главных вопросах понимания декоративных принципов искусства. И в этом сделан новый и убедительный шаг вперед.

У искусства Мстеры всегда были наставники, это искусство сложилось серьезно и на долгие годы. Молодые дарования всегда развивались с учетом опыта предшествующего поколения. Можно было спорить о каких-то частностях по поводу успехов и недостатков молодых мастеров, что постоянно делалось и делается. Но при всем том бесспорно одно: преемственная связь

поколений, их профессиональный опыт никогда не прерывались, и этому убедительным примером является сила творческого коллектива.

На следующих страницах книги мы представляем читателю наряду с уже известными именами основоположников мстерского искусства и новые имена наследников их традиций.

Пусть нечаянные радости открытия новых художников какими-то гранями дополнят представление о современном искусстве Мстеры.

Часть II. НЕЧАЯННЫЕ РАДОСТИ

Наставник мастеров

К нему шли в горе, печали, радости за помощью и просто за советом. И он принимал всех — и старых, и молодых. Годы были трудные: артельное хозяйство — далеко не золотое дно, хотя и ценили рукотворные дела мастеров на вес золота. Артельных накоплений было всегда мало, чтобы оказать кому-то существенную помощь, несмотря на то что громкая слава была у артели.

К нему шли как к председателю, потому что знали: Иван Степанович Суслов не откажет, хотя малым, но поможет, пусть даже советом. Он слушал всех, а слушать он умел терпеливо, даже самые горькие попреки неправды выслушивал до конца, а потом молча ходил от стола к окну и обратно. Время от времени смотрел в окно, сосредоточивая мысль на чем-то, понятном только ему. Иногда посетителей долгое молчание председателя смущало, и, кто позастенчивее делали попытку уйти без ответа. И тогда слышали:

— Куда вы? Не торопитесь. Вы по делу пришли или ради безделья?

— По делу, Иван Степанович. Да, вы как-то про себя свистите, а о деле ни слова.

— Так вам дело нужно или слова?

— Знамо, дело.

— Ну, а если дело, нужно прежде обдумать, как его сделать. Так ли? Понятно, вот я за этим и пришел.

— Тогда садитесь и слушайте.

И садились, слушали, переспрашивали, спорили и, если была возможность, получали помощь или деловой совет. Если просьба была выше возможностей, то получали категорический отказ — в таких случаях он не тешил обещаниями. Ну, а если вопрос касался необоснованной клеветы и прямых выпадов против порядков в артельном хозяйстве, то клеветник получал такую разгромную отповедь, что у виновника терялось напускное красноречие и стоял он нем, как рыба. А председатель не смотрел уже в окно, хотя часто там вставали вечерние зори. Наступало какое-то внутреннее озарение, приходила убежденность

коммуниста, и тогда он в упор смотрел на собеседника, сражая его новыми доводами.

Среднего роста, с интеллигентным лицом, с упрямой шапкой волос, он был прост в обращении с людьми до тех пор, пока дело не касалось принципиальных вопросов. Он не был физически сильным, но не казался и хилым, со временем даже раздобрел, появилась рыхлость, однако сила духа была в нем большая.

Иван Степанович Суслов — уроженец Мстеры, здесь он провел детство, годы учебы. Здесь постиг всю премудрость иконописного ремесла в отцовской мастерской (С. А. Суслова) и, хотя сам не стал иконописцем, хорошо знал быт, постановку дела в иконописных мастерских дореволюционной Мстеры. Многих мастеров он знал лично с детства.

Суслов прошел большой жизненный путь от рабочего до руководителя, хорошую практическую школу партийной работы. Это дало возможность ему как-то легко и просто прийти к руководству коллективом мстерских художников. Мы помним то первое перевыборное собрание артели в 1937 году, когда в состав нового правления вошел Иван Степанович. Надо было видеть лица старых мастеров — А. Ф. Котягина, А. И. Брягина, В. Н. Овчинникова, Е. В. Юрина и других, которые открыто рукопожатием выражали свое удовлетворение, поздравляя нового председателя. До Суслова талантливым председателем артели был Евгений Васильевич Юрин. Его уход с этой должности в связи с переездом в Федоскино оказался безболезненным для коллектива лишь потому, что к руководству пришел достойный преемник. Мастера еще теснее сплотились вокруг нового председателя: к нему шли за советом не только по вопросам быта, но и творческим. Так председатель постепенно превращался в наставника.

Имея от природы склонность к изобразительному искусству, он много читал, был сведущим человеком в области народного искусства и глубоко понимал основы местных иконописных традиций. Приходилось слушать Ивана Степановича в разной обстановке — на правлении артели, на художественных советах, на торжественных собраниях и просто в дружеских беседах, и всегда в нем поражало фундаментальное знание дела. Говорил он просто, немногословно, но емко и убежденно. С его мнением считались специалисты-искусствоведы высокого ранга. Для нас, молодых, тогда начинающих мастеров, его мнение было особо авторитетным. И если мы, дожив до старости, живем искусством, в этом большая заслуга Суслова.

В грозный 1941 год Иван Степанович ушел на фронт добровольцем. В 1942 году, после ранения, вернулся с

искалеченной рукой и седой головой. И как прежде, только в более тяжелых условиях военного времени, руководил артелью.

Наши личные, более тесные отношения установились с 1946 года и продолжались до последних дней его жизни. Если бы я знал, что когда-то сделаю дерзкий шаг к написанию книги о Мстере, то многое, что слышал от него и что еще держала память об этом удивительном человеке, постарался бы записать. Теперь же, восстанавливая минувшее и довольствуясь скудными сведениями из личного архива Ивана Степановича, отваживаюсь дать представление о нем, как о человеке, искренне любившим народное искусство Мстеры.

Помню, в 1954 году наша страна готовилась торжественно отметить трехсотлетие воссоединения Украины с Россией. Художники Мстеры выполняли обширную серию работ, посвященных этой знаменательной дате. На один из художественных советов принес свое произведение И. Н. Морозов. Сюжетом послужило известное событие — обращение Богдана Хмельницкого к народу под Белой Церковью. Работа была сделана в декоративном плане на высоком профессиональном уровне. Восхищенные члены художественного совета поощрительно отзывались о ней. И вдруг — гром среди ясного дня! Дотошный и острый на мысль и язык И. К. Балакин заметил, обращаясь к Морозову:

— Иван Николаевич, дело-то происходило под Белой Церковью, а вы...

— А что — я? Ты что не видишь, что ли? И у меня белая церковь нарисована.

— Я не об этом. Белая Церковь — это место такое.

— А ты думаешь я не понимаю? Я под белой церковью и поставил Богдана. Церковь повыше, его пониже, а по краям — народ.

— Вы меня не понимаете, Иван Николаевич. Белая Церковь — это историческое место.

— Выходит только ты понимаешь, а я — что? В книге-то ясно написано — под Белой Церковью! — горячился Морозов.

Веселый спор имел серьезную подоплеку. Столкнулись две позиции, два противоположных взгляда на сущность мстерского искусства, явно конфликтующие между собой. Морозов воплотил в работе свой образ-представление о факте. Балакин звал к достоверной передаче исторического факта. Иван Степанович, внимательно слушая спорящих, спрятав улыбающиеся глаза под свои кустистые брови, решил спор в пользу Морозова.

— Не ломайте себя, Иван Николаевич, пишите как умеете и как чувствуете. Вы не Суриков, а Морозов, и оставайтесь им до

конца. Наша правда в другом — она иносказательна.

У Суслова была определенная система взглядов на мстерскую живопись, которую он неустанно излагал в личных беседах с мастерами или в официальных докладах на совещаниях, конференциях по искусству. Например, о Палехе он говорил:

— Искусство Палеха нужно изучать, но оставаться при этом Мстерой. Для Мстеры характерны пейзажные композиции.

В его записках о пейзаже сказано: «До последних лет доминирующим фактором в мстерской миниатюре является пейзаж. На фоне красочного пейзажа обычно развертывалось то или иное действие. Превалировали бытовые, лирические сценки — рыболовы, охотники, пастушки, грибники, встречи, расставания и так далее. Но чем дальше, темы усложняются. Появляются произведения на колхозные, индустриальные темы, и к настоящему времени пейзаж уже не играет доминирующей роли, в целом ряде произведений основную роль играет действие. Нужно признать, что разработка пейзажных тем — одно из отрадных явлений, и отбрасывать его было бы неправильно»[8].

Часто ссылаясь на пейзажные работы Н. П. Клыкова, он говорил: «Кто внимательно всматривался в пейзажи Клыкова, тот не мог не любоваться их первозданной прелестью. С этой стороны наш пейзаж (конечно, в лучших вещах) реалистичен, он жизненен... Насыщенный богатой гаммой с множеством переходов и переливов сочных и свежих красок, он прелестен».

Иван Степанович требовал грамотного построения композиции, протестовал против излишней надуманности художественной формы, в особенности горок, иногда совершенно не к месту вписанных, чуждых остальной части пейзажа; требовал более правильного исполнения архитектурных форм, наличия неглубокой цветовой перспективы и высокой технической отработки: «Такой пейзаж должен жить и украшать наши изделия [...] Пусть пейзаж радует глаз нашего советского человека».

Отвечая на недоумения отдельных зрителей, он говорил:

— Приходится часто слышать, что в пейзаже многое не решено. Говорят, что трудно понять, какое дерево написано (береза или дуб). Дело в том, что пейзаж в нашей миниатюре не натурален, он далек от натурализма [...] и было бы очень странным, если бы наши художники пошли по пути рабского копирования природы [...] Наша задача — показать пейзаж во всем его очаровании, поэтической прелести и тем самым выявить всю красоту окружающей нас природы. Заставить зрителя полюбить ее, а это значит заставить его еще крепче полюбить свою родину.

Особый интерес представляют мысли Суслова о

жизнеутверждающей природе мстерского искусства, о роли в нем цвета: «Как нам известно, одним из достоинств мстерской живописи является ее цветовая гамма (имеются ввиду более полноценные произведения) и прежде всего цветовая насыщенность, богатство цветовых переходов, звучная тональность и единство колорита. Но вот что досадно, — продолжал он, — за последнее время можно наблюдать затухание, угасание, принижение звучности цвета. Появление ненужной сероватости и, что особенно плохо, у нас это появилось с тех пор, как пошли разговоры о реализме. По мнению некоторых, не понимающих реализм, под ним подразумевается снижение цвета, его ослабление. Разберемся в этом вопросе. Когда наш художник пишет произведение на сказочную тему, он дает волю своей фантазии и получается красивое, сочное по цветовой гамме произведение. Но вот художник взялся писать миниатюру, темой которой являются, скажем, боевые действия на фронте Великой Отечественной войны. Зачастую при этом получается скучное, серенькое бесцветное произведение. При том автор наивно объясняет, что на фронте, дескать, все стараются прикрыть, замаскировать, чтобы врагу было меньше видно.

Так позволительно спросить, что за цель стояла перед художником: или написать радостное, бодрое, сильное произведение о войне и героизме наших бойцов или пособие по изучению маскировки на местности? Если второе — то это не наша задача.

Художнику необходимо помнить одно золотое правило: если не имеешь средств разрешить ту или иную тему — не берись ее решать. Значит необходимо делать выбор тем, исходя из имеющихся в твоем распоряжении средств и возможностей. Поэтому ссылка на реализм здесь совершенно не при чем.

Иногда спрашивают: почему пишут красную лошадь, ведь в природе таких не бывает? На этот вопрос можно тоже спросить: когда и в каких произведениях пишется красная лошадь? Красная лошадь пишется в большинстве случаев в сказках, а сказка есть сказка, там всякие чудеса бывают, и киты корабли глотают. Так почему красная лошадь не может рассматриваться как один из элементов сказки? И пишется она там, где красный цвет является выгодным и по содержанию, и живописно-необходим как цветовое пятно...

А позвольте спросить, почему Горький в своем «Буревестнике» написал: «Черной молнии подобный»? Ведь черной молнии не бывает? Это необходимо было для усиления впечатления, воздействия и выражения того или иного образа. И если это оправдано, то возможно прибегать к такому способу.

Поэтому право решать, как писать, какими средствами пользоваться, мы оставляем за художником. Художник имеет в своем распоряжении богатые средства для выражения своих внутренних переживаний, своих заветных мечтаний в передаче окружающей действительности и ему дано право пользоваться этими средствами. Его задача — создавать животрепещущие, жизнерадостные, жизнеутверждающие произведения, удовлетворяющие наши эстетические потребности и отвечающие духу времени, и если он этого добьется, его совесть может быть спокойна».

Суслов не терпел профессиональной неграмотности. В частности, он замечал: «Основным недостатком мстерской миниатюры и многих в ней работающих художников является неправильный, неграмотный рисунок. Старые мастера, будучи иконописцами, самостоятельно почти не рисовали, они работали по припороху — готовому рисунку, многократно повторявшемуся в течение долгого времени. Наших же молодых художников мы плохо учим рисовать, и это является непростительной ошибкой и серьезным нашим недостатком. Но у старых мастеров недостатки рисунка особенно не выпирали потому, что они умели это по-своему делать. Они компенсировали в известной степени этот недостаток мельчайшей проработкой деталей рисунка, некоторой фантастичностью сюжета, виртуозностью техники, естественной для них наивностью решения.

У молодежи этих качеств нет, и для них тем более непростительно наличие такого серьезного недостатка. Зачастую искажения в рисунке, в особенности фигур, неправильное соотношение частей фигуры, сгибы в местах, где их не должно быть, неправдоподобные повороты стараются объяснить «особенностями мстерского стиля». Эти необоснованные ссылки необходимо категорически отмести [...] Никаким «стилем» прикрыть свою неграмотность в области рисунка никому не удастся».

В высказываниях Ивана Степановича улавливается горячее стремление как можно скорее изжить существующие недостатки, чувствуется живая заинтересованность в будущих судьбах искусства Мстеры, бойцовский настрой и желание как можно быстрее встать на один уровень с прославленным Палехом.

Большое значение Иван Степанович придавал форме изделий, их качеству. «Будет несомненно правильным сказать, что богатое разнообразие изделий из папье-маше должно быть обязательным для Мстеры. Мы должны делать ларцы и шкатулки, портсигары и пудреницы, чернильные приборы и пластины. Мы должны их делать маленькими и большими, различными по своей

форме, но все это мы должны делать хорошо, со вкусом, с чувством меры, без аляповатости и уродливости, без лишних вывертов».

Думается, приведенные высказывания дают достаточное представление о роли и значении И. С. Суслова, серьезно и заинтересованно размышлявшего о дальнейшем развитии искусства Мстеры. Его замечания программны. Они не устарели, не утратили своего практического значения до настоящего времени, хотя были высказаны около тридцати лет назад.

Заботясь о благополучии художников, Иван Степанович добился начала строительства нового производственного корпуса.

В личном быту он был скромен, непритязателен к удобствам.

Как-то мы вместе поднимались по кривым ступеням лестницы на второй этаж его квартиры. Мимоходом я заметил:

Как вы ходите, Иван Степанович, по таким ухабам, того гляди ноги вывернешь?

— Каков хозяин, таковы и ворота, — отшутился он.

— У вас же целый цех столяров, могли бы поправить.

— Мог бы, но не могу, а у самого руки не доходят. Все некогда. А впрочем я не за этим вас позвал, чтобы попрекать меня неудобствами.

— Иван Степанович, — попробовал я объясниться.

— Ну, ладно. Это шутка. Вот посмотрите. Посоветоваться хочу.

И он поставил передо мной несколько работ, написанных маслом.

Работы были далеко не профессиональны, но выполнены душевно и с хорошим вкусом. Особенно тепло

была выполнена копия с картины Шурпина «Утро нашей Родины».

— Вы хотите моего совета, — начал я. — Трудно мне вам советовать, потому что все вы понимаете лучше меня. Нужен постоянный практический опыт. Для этого необходимо время, а у вас его нет.

— Верно, времени нет, а писать хочется!

А потом, как бы в оправдание, сказал:

— Я ведь не всем показываю, только близким.

Этой короткой исповедью открывалось сокровенное — чувство неудовлетворенности собой, искреннее желание быть художником. Он был скромен, бескорыстен. Всей своей жизнью он совершал подвиг. И окончил ее как боец на служебном посту. В 1960 году на одном из совещаний в Москве он выступал с пламенной речью в защиту мстерского искусства... В июньский солнечный день в правлении артели стояло много венков.

На поселковом кладбище, в сосновом лесу стоит мраморный обелиск, там еще мало бывает цветов, но их должно быть много. Живые остаются для того, чтобы помнить об ушедших. Мы как-то в благополучии жизни забываем об этом.

Золотая роза

Не сразу откроется Евгению Васильевичу Юрину золотая роза. Путь к ней будет долгим и многотрудным.

Его детские годы проходили так же, как у многих других подростков дореволюционной Мстеры: учеба чередовалась с играми в козны (бабки), в чижик, в прятки. Летом удили рыбу, запускали «монаха» или гранатку (бумажного змея), купались, ловили рыбу корзиной в заводях и озерных калужинах, бочажках.

Отец Юрина Василий Степанович, как и большинство жителей Мстеры, из рода в род занимался иконописным ремеслом. Оно было основным источником существования большой семьи Юриных. По этому же пути пошли и дети.

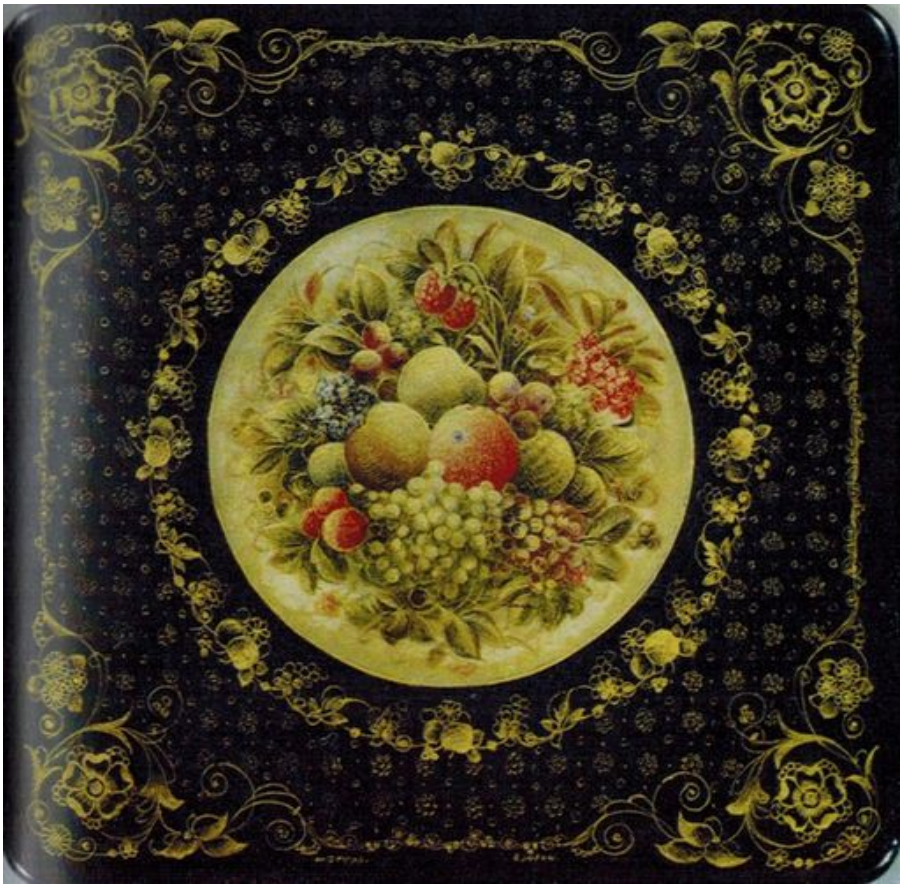
После окончания сельской школы в 1909 году Е. В. Юрин поступил в иконописную школу, которую успешно закончил в 1913 году. Затем он работал по найму в иконописной мастерской Степана Алексеевича Суслова, одной из лучших в то время. Из нее вышли замечательные мастера иконописи: Александр Семенович Сеньков, Иван Александрович Фомичев, Иван Петрович Догадин.

Годы юности всегда быстротечны. Стремительно прошли они и для Юрина. Только в пору зрелости стал входить, погулять бы, порезвиться после изнурительной кропотливой работы, а тут на носу уже солдатчина. Но успел Евгений Васильевич побывать в компаниях молодых — на капустниках покормить девушек белой капустой, покатать мстерских барышень на качелях в пасхальную неделю. Нередко стоял он в погожие осенние вечера под окнами, когда начинались «засидки» мстерских вышивальщиц, слушая их напевные песни, а петь во Мстере умели и любили. Пели по душевному зову и в радости, и в печали, только напевность менялась в зависимости от настроения. Любил Евгений Васильевич и всякие зрелища, любил бывать там, где народ, где новости и впечатления всякие. Бывал на ярмарках, а их устраивалось в году три: на Владимирскую, на Иванов день и на Крещение.

В 1916 году его призвали в армию на защиту «веры, царя и отечества». Служил в Москве в 1-й гренадерской артиллерийской

бригаде. Великая Октябрьская социалистическая революция застала его на западном фронте солдатом артиллерийской бригады — членом бригадного комитета. В гражданскую войну воевал в рядах Красной Армии, участвовал в боях при взятии Пскова. Затем были Западная Двина, город Дрисса, где Юрина тяжело ранили. Долго перемогал Евгений Васильевич свое увечье. Лежал в госпитале. Лишь в 1921 году поступил работать в РАБИС. И только в 1923 году, в числе семи мастеров вступил во вновь созданную мстерскую артель «Древнерусская живопись».

С 1931 года Е. В. Юрин работал в том же направлении, что и все художники Мстеры, создавая произведения на сказочно-былинные и фольклорные темы. Примечательной особенностью его творчества было то, что он никому не подражал, а шел к цели своим путем, отталкиваясь от стиля массовой расхожей иконы. Живопись Юрина лишена изысканности и вычурной манерности. Она проще, народнее, ближе к крестьянскому искусству. Но работая в пейзажном жанре и сюжетной тематической росписи, он все чаще начинал заглядываться на орнамент, любоваться росписью риз на старинных иконах, его увлекала орнаментовка иконных окладов с чеканкой под эмаль. Еще в прежние годы, когда Юрин писал иконы, его любимым делом была разделка ассистом. Здесь он был в своей стихии, умел это делать в совершенстве.



Е. В. Юрин. Коробка «Фрукты». 1953

Е. В. Юрин. Коробка «Фрукты». 1952

Бывая в творческих командировках, Евгений Васильевич посещал музеи, выставки. В музее Восточных культур с особым увлечением знакомился он с декоративным искусством Японии, Китая, Индии, Ирана и других восточных стран. В Останкино и других подмосковных музеях-усадьбах он восхищался высоким искусством русских народных мастеров, пристально всматривался в роспись потолков, дворцовую утварь, орнаментику старинных драпировочных тканей. Он любовался, как может любоваться только художник, старинными платками и шалями, пытливо изучал росписи народных мастеров Жостова, Хохломы, не раз встречался с ними в совместной работе, выполняя заказы. Так постепенно накапливались впечатления, обогащалась кладовая памяти, складывалось личное отношение к предмету изображения средствами золотого письма.

Этот вид письма дается далеко не каждому. Трудность его в том, что золото не терпит переделок, все должно быть выполнено точно, со знанием дела. При этом необходимо иметь острое зрение, очень подвижную и уверенную руку, способную виртуозно владеть золотой линией и сложной моделировкой формы. Все это счастливо сочетается в мастерском исполнении Е. В. Юрина. По цветной раскладке орнаментального узора трепетно, с каким-то волшебством он достигает тончайшего дыхания художественной формы. Как опытный селекционер путем отбора видов растений создает удивительный цветок, так же и художник Е. В. Юрин пришел к своей золотой розе методом создания собственных средств художественного выражения. В его искусстве форма живой розы нашла оригинальное воплощение. Многократно варьируя цветовое решение, Юрин пишет свои розы красными, желтыми, оранжевыми, зелеными, голубыми, синими. Я часто ищу среди дивного семейства роз голубую или синюю розу, но, увы, пока не встречал. А Юриным такая роза создана. Золотая роза стала символом всей его творческой жизни.

С 1936 года Е. В. Юрин работает исключительно в области орнаментальной росписи. Именно в орнаменте со всей полнотой раскрылись его необычайные способности. Орнаментальные композиции мастера полны неиссякаемой фантазии. Нередко они возникают у него непосредственно под кистью, минуя карандашный рисунок. Так может работать только большой мастер, уверенный в своих силах. Вслед за миниатюрной живописью орнамент Юрина стал одним из направлений в искусстве Мстеры. Произведения художника экспонируются в музеях нашей страны. По образцам Евгения Васильевича созданы

тысячи повторений и вариантов орнаментальных мотивов.

Думается, что в практике мстерского художественного промысла недостаточно широко используется наследие орнаментальной росписи и, может быть, самое главное — недостаточно глубоко изучается оно молодыми мастерами. Техника письма золотом великолепно сочетается с черным фоном лаковой шкатулки и дает широкие возможности использования черного фона как части цветовой палитры. Мы иногда бываем беспечны к ценностям, которые держим в руках. Одной из таких ценностей является техника работы ассистом. Сочетание двух приемов — с одной стороны, письма твореным золотом и с другой — ассиста может открыть новые художественные возможности в орнаментальном искусстве Мстеры.

Е. В. Юрин. Коробка «Розы». 1952

Изделия с росписью Е. В. Юрина

Талант Е. В. Юрина широк по творческому диапазону. Кроме миниатюрной живописи и орнаментальной росписи на изделиях из папье-маше, им немало сделано в области декоративного оформления интерьеров и сцены театров. Нас, близко знавших Евгения Васильевича, всегда поражали в нем неуемная страсть действия, энергия и воля в достижении поставленной цели. При наличии высокого мастерства он обладал незаурядными способностями организатора коллективного труда.

В 1937 году состоялась первая крупная выставка народного искусства в Государственной Третьяковской галерее. Оформление зала выставки создавалось мастерами многих народных промыслов. Среди них активное участие принимал Е. В. Юрин. Другой большой коллективной работой было оформление декоративной установки «Главхлеб» на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве.

Богато одаренная натура художника давала ему возможность широко и разносторонне применять свое мастерство. Его не смущали масштабы работы, тем более не смущал материал, с которым предстояло иметь дело. В 1939 году Юрин участвует в художественном оформлении колонны физкультурников Министерства пищевой промышленности (для города Москвы), в

исполнении декоративных росписей магазинов того же министерства. В 1944 году он оформляет сказочную пьесу Гольдфельда во Владимирском областном театре, а затем пишет занавес и афиши для спектакля «Иван да Марья» в Московском театре транспорта. Все это дает достаточно яркое представление о многосторонней творческой деятельности мастера. Он многое умел, мог и успевал делать.

Юрин не остался одиноким в своем орнаментальном творчестве, у него есть последователи, которых он воспитал, глубоко понимая, что продолжение традиций возможно только посредством передачи опыта.

Среди преемников художественного наследия Е. В. Юрина уже известными мастерами стали В. С. Корсакова, Е. В. Громова, Ю. В. Демидова, Р. А. Култышева и другие. В 1957 году указом Президиума Верховного Совета РСФСР Евгению Васильевичу Юрину было присвоено почетное звание заслуженного деятеля искусств РСФСР. В этот знаменательный для художника и всего коллектива мстерских мастеров день председатель артели И. С. Суслов, чествуя мастера, произнес задушевные слова: «Е. В. Юрин честно, добросовестно потрудился. Все, что выходит из-под кисти Евгения Васильевича, все, что создано его большим талантом и обогрето его темпераментом — носит в себе определенную художественную ценность и является прекрасным созданием большого мастера». Говоря о вкладе Е. В. Юрина в развитие искусства Мстеры, мы не можем не сказать и о трудовых делах всей большой семьи Юриных. Начиная с отца Василия Степановича и до его сыновей, внуков и правнуков трудовая династия Юриных проработала в артели и на фабрике в общей сложности двести двадцать лет. Из них Евгений Васильевич — пятьдесят три года. Фамильный венок трудовых дел династии Юриных достойно украшает рукотворное диво художника — «Золотая роза», которая роскошно расцвела на шкатулках.

Евгения Васильевича интересует все, что связано с искусством Мстеры, — дела фабрики, работа школы. Отдыхая около дома или прохаживаясь по улице, он заинтересованно беседует со знакомыми художниками. Далеко ходить уже нельзя — не позволяет здоровье, а живое общение с людьми доставляет ему душевное удовлетворение. И к нему идут и едут на машинах, даже автобусах с тем, чтобы увидеть своими глазами, услышать живой голос художника, его рассказ о том, как создается мстерское диво. Он всех принимает, а признательные посетители оставляют художнику теплые воспоминания о встрече.

Ждет художник новых встреч и новых радостей. И радость пришла. Указом Президиума Верховного Совета РСФСР в связи с

80-летием Е. В. Юрину присвоено почетное звание народного художника РСФСР.

Глубокий жизни след

Если не уходит с годами из памяти образ человека, если его дела живут с тобой, не говорит ли это о значительности человеческой личности? Таким выдающимся человеком для Мстеры был Константин Прокопьевич Исаев.

После окончания Московского педагогического института К. П. Исаев поселился во Мстере и работал преподавателем русского языка и литературы в средней школе. С 1934 года он преподавал литературу в Мстерской профтехшколе. Его уроки были всегда желанными для учащихся. Высокая эрудиция, безошибочная русская речь, мелодичный, напевный голос превращали уроки в своего рода поэтическое искусство. Учащиеся ждали этих уроков и любили своего учителя.

Не меньше уважали его и старые художники Мстеры, с которыми он познакомился несколько раньше как лектор. Его знали во Мстере все — и старые, и молодые, не раз слушавшие содержательные лекции о литературе и истории местного края. Неоценима роль К. П. Исаева в деле просвещения художников Мстеры. Особое значение имели его лекции и беседы о русском фольклоре, о классиках поэзии — Пушкине, Лермонтове, Некрасове, произведения которых служили творческим источником для художников. Устраивались литературные вечера, где читали сказки, былины, стихи с разбором литературного построения произведений, их образов. Нужно было видеть этот обостренный интерес мастеров к подобным литературным занятиям. Они проходили в Красном уголке артели — бывшем магазине частника Фатьянова. Обычно такие вечера устраивались в осенние и зимние месяцы. По своему значению и наполненности они превращались в праздники поэзии. Это был обоюдно заинтересованный разговор о литературе, о художественном творчестве. Мастера знали, что это им необходимо, и шли сюда как «за хлебом насущным» в любую погоду: осеннюю слякоть, зимнюю стужу.

Иногда возникали и жаркие споры между лектором и темпераментным оппонентом, бывшим вхутемасовцем А. М. Кисляковым, который некоторое время работал в мстерской артели художником и по-своему понимал особенности будущего

искусства.

В своих воспоминаниях К. П. Исаев замечает, как он был поражен глубоким знанием литературы художником А. Ф. Котягиным: «Все, что имело отношение к науке, знаниям, все интересовало его. Он охотно и с удовольствием слушал в артели лекции на общеобразовательные и специальные темы, где никогда не оставался пассивным посетителем. Каждый раз в этих случаях он ставил лектору ряд вопросов, сразу высказывая и свои суждения по ним. Природный методист в нем сказывался и здесь. Как-то Котягин слушал лекции о творчестве Пушкина. Лектор доказывал, что стихи Пушкина могучи, оригинальны и по богатству и роскоши форм не идут, в частности, ни в какое сравнение с тем, что дала русская поэзия XVIII века, хотя и вышли из нее. Для доказательства этого тезиса он брал только стихи Пушкина. С окончанием лекции Котягин задал несколько вопросов и, кстати, поучительно, как молодому человеку, заметил лектору:

— Вот если бы вы, читая стихи Пушкина, прочли некоторые отрывки из Кантемира, Тредиаковского, Ломоносова и Державина и сравнили бы их с тем, что дал Пушкин, получилось бы очень наглядно и убедительно [9].

К. П. Исаев был наблюдательным человеком и прекрасным рассказчиком. Он много внимания уделял изучению истории местного края, занимался исследовательской работой, в частности, его интересовало творчество художника Шибанова, вышедшего из среды крепостных крестьян Суздальской провинции, в состав которой в то время входила Мстера. «Шибанов первым из русских художников-станковистов обратился к изображению быта русского народа и лучшие свои произведения в этом жанре написал в 70-х годах XVIII века в селе Барское Татарово, вплотную примыкавшем к Мстере. С бесконечной любовью и редким знанием деталей крестьянского быта он исполнил полотна «Сговор» и «Крестьянский обед»[10].

Занимаясь вопросами краеведения, К. П. Исаев большое значение придавал трудам и общественной деятельности ученого-самородка Ивана Александровича Голышева, гордился им как выдающейся личностью своего времени. Исаев располагал многими сведениями о Вязниковском районе. У него была редкая память и особый дар рассказчика. Особенно чуток был он к образованию названий местностей, отдельных выражений. Например, в его устном изложении о «Лихой пожне» чувствовалась яркая картина междуусобной вражды за право косить травостой. Или его рассказы о местных долгожителях, с которыми он любил встречаться, разговаривать и как-то легко,

по-свойски входить в контакт. Помню, с какой радостью он открыл для себя интересного собеседника — древнего старика Гусева из деревни Подъелово, увидев в нем некрасовского «Савелия-богатыря» с характерными приметами кондовой Руси. Перевоплощаясь в образ подъеловского деда, пересказывая услышанное от него, он воссоздавал образ былинного детинушки. И как будто не разговор слышался, а шорохи дремучего леса.

— Ноне измухрыжился народишко-то, исшушился — хрупкай стал. Бывало, выкосишь болотину-то, накладешь плетуху мокрой осочины — цела копна и ташишь. По теперешнему на нее пятерых надо, можа выташшили бы...

С Константином Прокопьевичем было интересно. Кто его хотя бы раз встречал, был на разговоре с ним, помнит о нем; и где бы ни был потом, спрашивал в письмах: «А как там живет Константин Прокопьевич?»

Вероятно, помнили его и те мальчишки из предвоенного выпускного десятого класса, которые спешно ушли на фронт и еще не могли забыть сказанного им на уроках литературы о величиии духа русского человека. Многие не вернулись, а память о них и их учителе, о том времени продолжает жить в какой-то особой взаимосвязи прошлого с настоящим.

После Исаева остались рукописи — «Искусство Мстеры», «Художники Мстеры», «Жизнь и творчество народного мастера А. Ф. Котягина». Остались конспекты по истории местного края, очерк «Из далекого прошлого нашего края. Стародуб на Клязьме». Сохранились рукописи литературно-художественных произведений, очерки «Посадские были», «Кошелев и посад в прошлом», повести «Батревы», «Николай Кудряшов», «Музыканты», «Ксения Степановна». Все это говорит об активной жизненной позиции человека и неразрывной связи его деятельности с местным краем и искусством Мстеры. Литературное наследие К. П. Исаева ждет своего исследователя.

От правдоподобия к сказке

Когда говорят о послевоенном периоде развития искусства Мстеры, далеко не полно освещают обстоятельства, которые пришлось пережить первому поколению молодых художников. А они были действительно сложными, мастера теряли свои силы в борьбе с противоречиями существования промысла.

С трудом восстанавливался художественный промысел

Мстеры. После войны вернулись немногие художники. Истосковавшись по работе, они жадно и истово брались за любимое дело. Но сбыт продукции был неудовлетворительным. Неумолимо вставал вопрос стоимости изделий. Все мы понимали, что наша продукция далеко не первой необходимости, и в то же время осознавали другое, главное: промысел должен жить. А где он — прямой ответ на поставленный вопрос, где скрывается животворящий источник, способный помочь делу?

Присматривались к соседям: Палеху, Холую. Но сложившиеся обстоятельства были общей бедой. Обостренно искали выхода все родственные художественные промыслы. В чем-то лучше было в Палехе благодаря заказам через Союз художников и Художественный фонд РСФСР. В какой-то мере благополучнее обстояло дело в Федоскине. Его продукция имела более широкий спрос.

И вот он выход — мучительный, нелегкий: Мстера начинает выполнять копии «под Федоскино» с репродукций картин известных русских и советских художников. Все это было полумерой и, кстати, очень далекой от традиционного искусства, но достаточно расшатавшей декоративные принципы мстерской миниатюры. С этого начиналась борьба за существование промысла в послевоенный период.

Нельзя сказать, что с выпуском изобразительной продукции финансовые дела артели пошли в гору. Положение все еще было неопределенным. Нужно было искать дополнительные возможности для улучшения жизни промысла, сохранности его искусства. Самое страшное состояло в том, что традиционная художественная направленность ломалась в угоду безликим живописным поделкам. В дальнейшем это явилось большим тормозом на пути укрепления декоративных основ мстерского искусства.

В поисках выхода из затруднительного положения была выпущена серия работ по известному произведению Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре», по мотивам иллюстраций художников Зичи и Тоидзе. Образцы были созданы в традиционно мстерском исполнении. Расчет делался на то, что тематика поэмы найдет покупателей среди поклонников этого великого произведения и в особенности среди соотечественников поэта. Но теоретические прогнозы и практические дела не обернулись золотой россыпью для промысла. Хотя образцы и были утверждены высокими инстанциями, в том числе и Научно-исследовательским институтом художественной промышленности, финансовый бог оказался сильнее бога искусств.

Поветрием времени оказалось и ложное понимание современной темы, которая решалась в духе прямолинейного правдоподобия, в результате чего появились серые, натуралистически унылые работы или бездушно-помпезные, скучные, надуманные вещи.

В это сложное время искусствоведы, специалисты по народному искусству, с тревогой звали нас на семинары, совещания, конференции и со всей беспощадностью вскрывали указанные «пороки и заблуждения». По-разному собирали нас: и вместе с торгующими организациями, и без них, но коренной вопрос реализации продукции не был окончательно решен. В то трудное время я видел глаза мастеров, полные упрека, слышал слова негодования. Приходил после работы домой, озабоченный общими делами артели, и видел жгучие слезы жены.

Что же это такое? Безысходность?

Нет. Все тот же упрек обманутых надежд, не сбывшейся мечты. Жена была художником. С ее способностями она могла иметь любую специальность, но, встав на путь искусства, вынуждена была разделять вместе со всеми общую неустроенность и тревогу за будущее.

Однако постепенно дела артели стали налаживаться. К 1949 году, после принятых оперативных мер, реализация продукции значительно улучшилась. С укреплением экономики страны злободневными становились и вопросы дальнейшего развития искусства. Но решение их оказалось нелегким делом. Слишком расшатанными оказались традиционные основы художественного промысла, и поэтически-образное представление завязло в унылой серости правдоподобия. Это было опасно, потому что перерастало в тенденцию.

Теперь, спустя много лет, все это кажется настолько простым, что не следовало бы как будто возводить в степень проблемы. И все-таки на деле оказалось намного сложнее, потому что не находила сбыта и традиционно мстерская продукция, а это было уже серьезно. Мстера лишалась твердой ориентации в своем дальнейшем творческом пути. Что нужно покупателю, наконец, просто зрителю? Ответ на поставленный вопрос не мог быть однозначным, и в этом состояла его трудность.

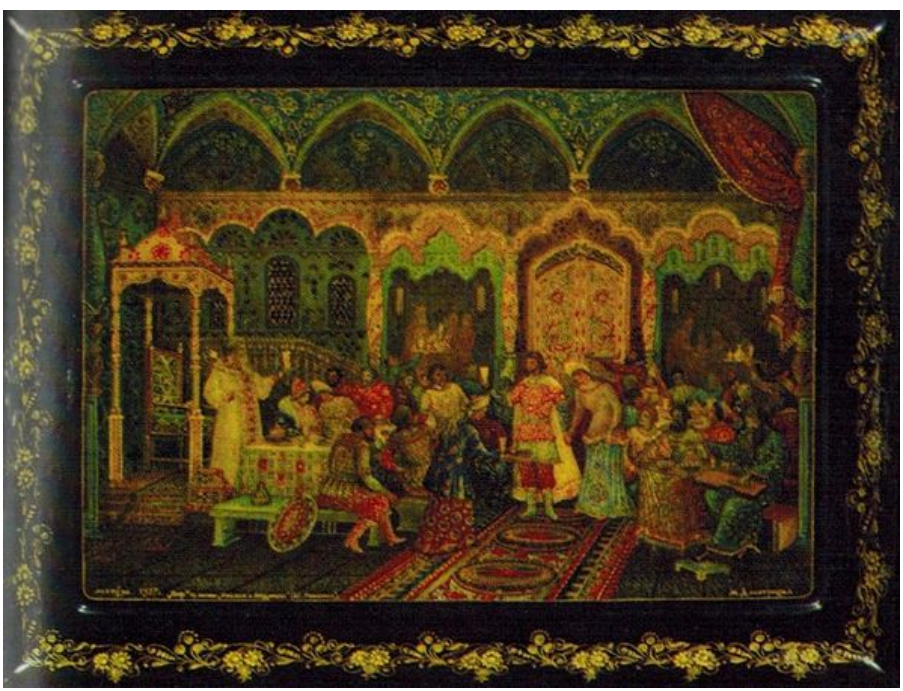
Среди первого поколения мастеров, воспитанных в послевоенных условиях, были Е. Н. Зонина, В. И. Корсаков, Б. Н. Любомудров, И. К. Балакин, Н. А. Наумов, В. С. Корсакова, М. Д. Немова, М. К. Дмитриева и другие. Каждый из этих художников искренне стремился найти свое место в искусстве Мстеры.

С Марией Кузьминичной (до замужества — Петровой) мы познакомились еще в профтехшколе. Потом я уехал в Ивановское

художественное училище. Она, окончив школу, работала во Мстере. Нам оставались встречи лишь в зимние и летние каникулы. Между ними были письма, полные грез, мечтаний и надежд.

Война 1941—1945 гг. разбила наши надежды. Да только ли наши? Многие, недолюбив, так и не вернулись с войны. Война разъединила нас расстояниями и дорогой, на которой были перепутья. Закрылась артель, по комсомольской путевке М. К. Петрова оказалась на заводе в г. Коврове. Меня же судьба забросила в Москву, затем под Сталинград. Все это время были только письма, письма, только они — эти открытые солдатские треугольнички — поддерживали связь между нами. Я благодарю судьбу, которая была так благосклонна к нам. Мы были безмерно счастливы тем, что наша верность, прошедшая через тяжелые испытания, выстояла. В 1946 году мы поженились.

Мария Кузьминична родилась в большой трудолюбивой семье железнодорожника Кузьмы Степановича Петрова. Миниатюрной живописи училась у Н. П. Клыкова. Затем, работая в артели «Пролетарское искусство», многое восприняла от техники и мастерства художника А. Ф. Котягина. Склонность к творческой работе у нее проявилась рано. Она много писала, серьезно задумывалась о направлении своего творчества, волновалась неудачами.



М. К. Дмитриева. Ларец «Руслан и Людмила». 1957

М. К. Дмитриева. Шкатулка «Весна в царстве Берендеев». 1951

В конце 1947—начале 1948 года во Мстеру из Москвы приехали режиссер и главный художник бывшего театра Промкооперации с предложением исполнить декорации к пьесе А. Н. Островского «Снегурочка». В условленный срок эскизы были выполнены, некоторые из них получили одобрение, но постановка не состоялась.

А пьеса осталась в памяти. Мы с женой в длинные зимние вечера буквально зачитывались этой удивительно поэтичной и солнечной сказкой. Она захватила нас. Казалось, что сказка написана специально для нас, мстерских художников. В ней мы видели живую связь поэтически трепетного пейзажа с мироощущением сказочных персонажей. И что удивительно, персонажи не являлись какими-то мифическими существами. Они были нам близки и понятны. В них правда жизни вступала в тесное взаимодействие с художественным вымыслом, составляя единую тонкую ткань поэтического образа. И все это наше, русское. Нам казалось, что мы, по меньшей мере, открыли для себя сокровища. Мы ходили по улицам Мстеры в лучезарном освещении сказки, постоянно думали о ней.

Требовалось пережить свои наблюдения и соотнести их с художественным воображением. Слить правду в гармоничное целое с вымыслом. Наша радость состояла и в том, что мы не отталкивались от какого-то предвзятого образца, решенного

ранее кем-то из художников. Мы были свободны в подходе к решению избранной темы.

Задуманное не сразу было воплощено в зримый образ. Наконец, остановились на проводах масленицы берендеями, отсюда определилось и название сюжета — «Весна в царстве Берендеев». Над композицией мы работали параллельно. Мария Кузьминична разрабатывала свой вариант, а я работал над своим. И уже потом, сличая оба варианта, приходили к общему решению композиции. Мы радовались своей находке, как дети, и больше всего тому взаимному доверию и творческой близости, что, вероятно, бывает редко. В результате получился своеобразный творческий союз, наподобие «Кукры». Затем роли наши разделились. Я разрабатывал композицию в цвете, а Мария Кузьминична исполняла окончательный вариант.

Длительное время «Снегурочка» была для нас настольной книгой. В итоге появилось и другое, не менее известное произведение — «Встреча Бобыля и Бобылихи со Снегурочкой».

В целом работа над «Снегурочкой» была значительным этапом в творчестве М. К. Дмитриевой. Она дала выход к сказкам Пушкина. По «Руслану и Людмиле» Марией Кузьминичной был расписан пятисторонний ларец, который окончательно закрепил избранный художницей путь.

Но многим замыслам и творческим планам не суждено было осуществиться. Она тяжело заболела. Стоически перенося болезнь, после первой операции медленно возвращалась к жизни. Пока она лежала в больнице, я приготовил ей подарок — написал на полотне новый вариант композиции «Берендеи на Красной горке». Надо было видеть ее радость! Это было торжество жизни, в чем-то неповторимо особенное. Мы с каким-то суеверием надеялись на ее сказочное исцеление и снова строили творческие планы. Но это был самообман. Жестокая правда жизни на этот раз победила — Мария Кузьминична ушла навсегда.

Восторженный скиталец

Говорят, настоящая дружба возникает из родства душ. Но вопреки этому иногда завязывается не менее прочная дружба и на противоположности характеров. Наша дружба с Игорем Кузьмичем Балакиным как раз возникла на такой противоположности. Казалось, единственное, что могло нас сближать, это общность интересов — искусство, которому мы

посвятили жизнь. Но на этой почве мы часто спорили, расходились во взглядах, а дружба оставалась. К этому человеку меня всегда что-то тянуло. Да только ли меня — многих. У него было много друзей и разных.

Он был высоким, с вялой походкой, с медлительными движениями и казался флегматичным. Но это только казалось. В сути своей он был изобретательно озорным, находчивым и остроумным, талантливым. Он писал стихи, хорошо чувствовал музыку и сам играл на мандолине, обладал хорошим голосом баритонального тембра; имел способности к драматическому искусству, часто выступал на самодеятельной сцене. У него была большая тяга к декорационному оформительству театральной сцены. Именно эта разносторонность и покоряла меня в дружбе с ним. Но она же, порой, и озадачивала, а не слишком ли он распылялся в своих интересах? Когда об этом заходил разговор, он отвечал, что все это имеет в себе много родственного и в конечном итоге объединяется одним понятием — искусство, представляет собой особый смысл наполненности творчеством.

Игорь Балакин родился в Барнауле. Приехал во Мстеру в 1935 году. Из Барнаула до Мстеры ехал на попутных поездах без билета, «зайцем». Помню его в ту пору одетым в рыжую телячью тужурку, в кепи и яловых сапогах. В этом долговязом юноше было тогда много похожего на вызывающе-дерзкие фотографии юного Маяковского вхутемасовского периода.

Появление Балакина в профтехшколе как-то нас всех взбудоражило. Он легко сходился с каждым, не подчеркивая особых симпатий и антипатий. Держался независимо, не подпадая ни под чьи влияния, скорее сам влияя на нас. Во внешности и манере держаться у него был аристократически буффонадный наигрыш. Хорошо владел речью с четко поставленной дикцией, был категоричен в суждениях. Иногда, в особом ударе, он не говорил, а стрелял быстрым экспромтом афоризмов. В таких случаях он был опасным собеседником, сражая острой неожиданностью мысли, многих «сажал в галошу».

На вопрос, как он попал во Мстеру, обычно отвечал уклончиво: «А так, просто — сел и поехал, куда глаза глядят». Он явно не договаривал и приехал с намерением учиться в профтехшколе. Но под этим был серьезный конфликтный повод, который привел к длительному разрыву с семьей. Переживая все в себе, внешне это ничем не проявляя, он казался беспечно веселым до озорства. В силу своих способностей, легко и как-то непринужденно преуспевал в рисунке и живописи. Особенно был способен к рисунку, быстро умел схватывать портретное сходство живой натуры. И уже на первых курсах слыл «королем портрета».

Все это не могло не удивлять нас и, естественно, вызывало к нему дополнительные симпатии.

В школе он продержался всего около двух лет. Был отчислен за свои очень частые проделки. Непосредственность характера и природная независимость исключали всякие компромиссы. Он ни в чем не раскаивался, не извинялся, никого не просил о восстановлении его в школе. Просто ушел работать в художественную артель «Пролетарское искусство».

Горячее участие в его дальнейшей судьбе принял тогда председатель артели Иван Степанович Суслов. Зная способности Балакина, и то, что он из Барнаула, где И. С. Суслов работал несколько лет, он проявил к нему особое сочувствие. Так Балакин был принят в живописный цех, так по-свойски он вошел в коллектив мастеров. Бывало, если в курительной комнате Игорь, там обязательно возникали смех, шутки. Особенно, если он давал волю своей фантазии и прикладывал к этому еще руки, — жди неожиданного, со смехом до слез. На твоем рабочем столе могла появиться вылепленная им из пластилина и раскрашенная лягушка, покрытая как бы случайно газетой и тайно за нитку приводящаяся в движение. Или неожиданно подсунута жужжалка, называемая им «колорадский жук».

Шли годы. Крепло его профессиональное мастерство. Еще живы были старые мастера — Котягин, Овчинников, Брягин, Морозов, Фомичев, — которые, видя его способности, помогали советом. Советующих было много, и он всех слушал, оставаясь самим собой. Чувствуя в себе недостаток профессиональных знаний из-за отсутствия серьезной школы, он полагался только на самого себя. Вприглядку усвоив у старых мастеров приемы раскрытия, в недрах которых возникала лепка формы, он приспособил к ней своеобразную технику исполнения, и в результате — нашел свой художественный почерк. Вскоре его манера исполнения укоренилась во Мстере и стала называться «балакинской».

И. К. Балакин. Коробка «Витязи над потоком». 1962

И. К. Балакин. Игольница. «Руслан и пустынник». 1957

В лучшую пору своего творчества Балакин работал продуктивно и много. Он был очень плодовит. Его произведения находили поклонников и поощрялись. Сильной стороной И. К. Балакина как художника была композиция. В послевоенные годы большинство образцов для копирования было выполнено им, их мастера охотно копировали. Поэтому росло уважение к нему как художнику. Любимец коллектива мастеров, он был близок к славе и известности.

Но признание оказалось временным, вскоре сменившимся неприязнью и даже отрицанием его творческого метода, как не отвечающего традициям мстерского искусства. Это был суровый и несправедливый приговор. Добровольно принятый метод работы художника, живописные приемы его письма, считавшиеся когда-то образцовыми, стали в 1960-е годы «притчей во языцех». Ими стали попрекать за пренебрежение к традиции, за отсутствие

декоративности, иллюстративность и даже эклектичность творчества. В каких только смертных грехах не упрекали Балакина! Это был удар. Художник не мог всего этого вынести. К несчастью, стали болеть глаза, пошаливало сердце. Одна беда привела другую. Вспомнив о давней военной дружбе, он спешно собрался и уехал к другу в город Людиново Калужской области. Устроившись там на работу, в 1965 году перевез туда семью. Так художник Балакин был потерян для промысла. Так порвалась его живая творческая связь с мстерским искусством, которое он успел полюбить восторженно и самозабвенно.

И. К. Балакина нет в коллективе. Но и виноватых тоже нет. Все смирило обывательское «он сам виноват». Он сам? Но была же, была несправедливость! А, следовательно, была и травма, жестокая, непереносимая. Стоически преодолевая утраты, он все еще казался веселым и жизнерадостным, приезжал, интересовался промыслом и как бы в оправдание говорил о своем преуспевании в новой отрасли промышленного искусства — дизайне.

Потом все было просто, как внезапно наступившая боль. Среди ночи кто-то стучал. Что это — сон? Нет, кто-то стучал въявь. Настойчиво и неотвратимо отстукивал телеграмму.

Из всего, что было потом, запомнился монотонный стук колес поезда, затем опустившийся над аэродромом самолет. И одна, всего одна горсть земли. Опаленная войной горсть людиновской земли, в память о человеке, солдате, художнике, которую я привез во Мстеру.

Ради жизни на земле

Василий Иванович Корсаков учился у А. Ф. Котягина. Прошел хорошую профессиональную выучку и был обещающе способным учеником, не раз получавшим заслуженное одобрение своего наставника.

В 1938 году Корсаков делал первые пробы на подступах к самостоятельному творчеству. Василий Иванович был удачлив. Уже в 1940 году он был принят в члены Союза художников СССР. С 1940 года служил в Советской Армии, а после участвовал в войне 1941—1945 годов.

С Василием Ивановичем нас судьба свела с самого раннего детства, правда, тогда мы были просто «противоборствующими сторонами».

В 1930-е годы в наших местах проходили военные маневры, и мы, мальчишки, насмотревшись, как «красные» против «синих» воюют, долгое время в детском ажиотаже играли в «красных» и «синих». Так наша игра и называлась — «маневры». Бывало, если дома вдруг спохватятся и пустятся в розыск на улицу:

— Где Колька? Ответ был один:

— Чай, на маневрах.

Примирение сторон пришло несколько позднее, в период учебы в профтехшколе.

Шли годы нашей юности в спорных суждениях «о начале всех начал» — материальности мироздания, о том, как в эволюционном развитии через труд человекоподобное животное превратилось в разумное существо. Мы радовались своему пребыванию в мире серьезных суждений, хотя многое представляли очень смутно. Но в то же время все это будило фантазию, творческую мысль и, в свою очередь, возвращало нас к источнику знания — книге, а уж потом с книгой в руках мы доказывали свою правоту или чью-то неправду. И все-таки это было лишь приятной наивностью, чем-то вроде «мелкой философии на глубоких местах», потому что знания наши были бессистемными и очень отрывочными.

Василий Иванович — большой жизнелюб. Он не сторонний наблюдатель жизни, он умеет много видеть, замечать в ней. Его отношение к окружающей природе наполнено искренней любовью, восторженностью. В разное время года долгими часами, а порой и целыми днями бывает художник Корсаков в лесу. Лесная дорога на деревню Акиншено и ее окрестные места стала для него своего рода «Пенатами». Он большой охотник-грибник. Не раз мы вместе бывали в лесу, искали первый ополочный белый гриб на опушках. Или в августовскую пору уходили за белыми к деревне Бортниково, а то и дальше — к деревне Осинки. Василий Иванович знает толк в грибах и места грибные знает. Иной раз в июльский зной груздей наковыряет, да каких — один к одному, белосахарных с бахромой по краям.

В. И. Корсаков. Коробка «Вниз по матушке по Волге». 1962

Бывали мы вместе и на рыбалке. Особенно любили выходить на первую рыбалку на Клязьму в первой половине мая, после спада весеннего половодья. Тропа через пойму еще местами грязновата, но охотнику-рыболову она не помеха, пройти можно. Как-то мы вышли рано, в румяную утреннюю пору, когда еще только вставало солнце. По дороге в утреннем безмолвии любовались свежестью зелени лугов, золотым цветением тальника, наслаждались острыми запахами илистой тины, кое-где подсыхавшей на кочках седыми ведьминными космами. К Клязьме подходили затаенно, разговаривая вполголоса, боясь спугнуть тишину.

Река плавилась зеркальной гладью воды, отражая в себе серебристо-золотые заросли тальника. Как будто — никого, но это только кажется. Уже сидят рыболовы то тут, то там в затишках кустов. Поднялась над рекой первая птица. Это — пробуждение. Плещется местами крупная рыба — это гуляют жереха, оставляя на воде круги-разводы. Где-то вдалеке тешится соловей, в ответ ему защелкало, засвистало рядом и... пошло певчее разноголосье в соловьином гаю. Поднялись над рекой крикливые чайки. Это вставало хлопотливое утро на смену короткой ночи.

Мы с Василием Ивановичем разматывали удочки и осторожно спускались с крутого берега к воде, забрасывая снасти на плесе к прибрежным кустам. Пришли мы не ради серьезной рыбалки, а так — просто побыть на реке, посмотреть как занимается летнее утро и, если будет удача, наловить мелочи и сварить уху — «ради жизни на земле». Рыболовы знают — начало рыбалки всегда интригует и иногда бывает удачным.

Вот и первая поклевка у Василия Ивановича — вытащил

плотвицу. И странное дело, меня охватывает зависть, почему клюнуло не у меня, а у Василия Ивановича? Вторая поклевка — это уже у меня. Тащу... сорвалось! Про себя досадую на свою неловкость. Пока я закидывал снасть, Василий Иванович еще выудил плотвичку. Ага, кажется, начинается поклевка и у меня. Не проворонить бы, думаю. Повело, тащу — на крючке окунек, чуть побольше мизинца. Ну, что с тобой делать, горбатенький, прок от тебя такого невелик в ухе? Выпустить в реку? А вдруг ты там расскажешь своим братушкам — не клюйте у него, там сидит горе-рыбак, и они, поверив, перестанут клевать у меня и перейдут к Василию Ивановичу, а он их будет вздергивать на крючок на мою зависть и удивление.

Ну, ладно, будь здоров, плыви и болтай, что думаешь. Одного я тебе не скажу: уха-то у нас общая, попадешься мне в ложку, пеняй тогда на себя.

После такого душевного внушения мой-то окунек, оказалось, золотой рыбкой обернулся. Не успел я закинуть, как что-то очень осторожно, но сосредоточенно забеспокоило поплавок и повело, повело... Бог ты мой! Тащу — приличная плотвичка. Это, видно, в награду за мою неловкость.

Со всеми нашими рыбацкими перипетиями где-то к 8 часам утра как отрезало — клев прекратился. Солнце привольно уже гуляло по поднебесью, одаривая нас теплом. Потянул легонький ветерок, зарябилась вода еле приметной волной.

— Потянуло, — сказал я, обращаясь к Василию Ивановичу.

— Что потянуло? — Осторожно переспросил он.

— Ветерок, говорю, потянул.

— Да и клевать перестало. Нам, пожалуй, пора сматывать — он опустил руку в котелок, перебирая рыбу.

— На уху хватит. Давай заделывай, Григорич, костер, а я почищу рыбу.

Костер жарко горит каким-то необычным, белесым огнем среди солнечного дня. Буйно кипит вода в котелке, уже пенится уха, отдавая наваром смородинного листа. Мы сидим у костра, все дальше и дальше отдаляясь от его жаркого пламени, разговаривая, достаем домашнюю припаску к завтраку — хлеб, зеленый лук, соль и, конечно, деревянные ложки. Василий Иванович пробует навар ухи, обжигаясь, покрякивая. — А... вот это уха! Чуть подсолить, надобно, — бросает в котелок щепотку соли.

— Смотри, Григорич, какая накатывает.

— Я обернулся. На северо-западе занялась огромная туча, потянул порывистый ветер.

— Вот это да! Видать, Иваныч, нам намоют бока.

— Ничего, успеем. Может, пройдет стороной. Давай снимать котелок с костра.

Солнце безмятежно поднималось к зениту, а туча неумолимо двигалась, все разрасталась, ширилась. На реке заштормило — пошли «беляки». В ветряной круговерти завихрились серебряным отливом кусты тальника.

— Смотри, как у Клыкова перед грозой: кругом все радостно, солнечно, а туча во все небо и, удивительно — ни грома, ни молнии. Доставай, Григорич, что то там у нас в сумке залежалось «ради жизни на земле...», как бы не прокисло. Разлили содержимое по стопкам, все чаще озираясь на громадину-тучу.

— Теперь все, весь дождик наш, чувствуешь — и ветер притих, а она упорно, уверенно идет и идет. Ну, давай, с днем рождения тебя, Григорич.

— Спасибо, будь здоров, Василий Иванович.

Торопливо закусывали, обжигаясь ухой, похваливали — хороша! А душистая какая! Крупные капли дождя падали на нашу одежду и тут же высыхали на солнце. Но борьба стихий была короткой. Мы торопились, истово работая ложками, но дождь все усиливался и усиливался. Наконец разразился таким ливнем, что не только нашу одежду, а и нас самих впору было выжимать. Искать укрытия? Но на открытом берегу его не ищут, да и бесполезно, мы уже превратились в подобие водяных существ и достаточно освоились в своей стихии. Механически черпаем из котелка уху, и нас одновременно охватывает внезапный смех — уха не убывает, а, наоборот, прибывает и течет сверх котелка в общем потоке с дождем. Встаем, смотрим в сторону солнца: его еще не закрыла туча, и потоки теплого дождя радушно искрятся сверкающим волшебством. Неуклюжими движениями, в мокрой одежде, мы молча собираем снасти и другую поклажу и благодушно улыбаемся чему-то необъяснимо радостному.

— Ничего, Григорич, то ли бывало на фронте, «ради жизни на земле». А потом я вот что скажу: весенний дождь — он как бы верховой.

— Что ты, Василий Иванович, какой же он верховой, когда мы превратились в слякоть.

— Нет, ты послушай дальше — он стекает, как с гуся вода. Вроде сверху влажно, а внутри сухо, — шутит Василий Иванович.

— А вот осенний мелкий дождичек, не тем его помяни, тот до костей прошибает, тут «ради жизни на земле» не скажешь — вредная штука.

— Пошли, Григорич.

Мы идем благодатным весенним дождем, скользя по илистой тропе, шурша мокрой одеждой, свистя и чавкая сапогами, идем,

радостно возбужденные. Перед нами все четче и яснее открывается вид на Мстеру, как будто помолодевшую в весеннем разливе красок. Над ней стояла дуга-радуга. Как ты прекрасна, родина народных художников! Возникали хорошие мысли, облекаясь в душевные слова благодарности к людям, творящим красоту, и мы шли, говорили и говорили об искусстве, задумываясь над тем, откуда берется у человека потребность к творчеству, заинтересованное отношение к жизни. Неужели только стремление к славе является стимулирующим началом? Но, как сказал поэт: «Слава к нам приходит между делом, если дело достойно ее». Выбор профессии происходит намного раньше и часто подсознательно, интуитивно. Стремление к славе как к самоцели эгоистично. Думается, подвижнический труд настоящего художника исключает стремление к самовозвышению, тем более к славе. Это особая порода людей, для которых часто еще не результат творчества, а сам процесс пребывания в творческой атмосфере, творческое горение составляют глубокий смысл жизни.

В. И. Корсаков. Коробка «В полдень». 1963

Замечено, что поколению людей, прошедших через огонь войны, свойственно обостренное чувство Родины. Это составляет и главную особенность творчества художника В. И. Корсакова.

Его творческое становление сложно, хотя он и исходит из традиций основоположников мстерского искусства 1930-х годов, в особенности от живописной техники А. Ф. Котягина.

Но эти традиции восприняты Корсаковым со всеми противоречиями времени. Стремление к достоверности, ложно понятое уже самим А. Ф. Котягиным (в поздний период), привело

к иллюстративности и, более того, к станковому решению миниатюры. Они стали направляющими и в творчестве Корсакова, определив его образные пластические средства. Они тяготеют к достоверному, добротно подробны, по им не хватает художественного обобщения, цветовой выразительности.

Однако среди работ художников Мстеры, произведения В. И. Корсакова узнаются по цветовому решению и технике исполнения, они разного жанра и тематики: пейзажные, бытовые, исторические — «Рожденные бурей», «Краснодонцы», «На сопках Манчжурии», «Кремлевский холм», «На новых трассах», «На волжских берегах», «Декрет о мире», «Русь — тревожные времена», «Баллада о красках» и другие. Все это определяет круг интересов художника, который хочет отобразить полноту жизни, какой она ему видится, и не желает поступиться достоверностью ради отвлеченного, условного. Именно в таком плане была исполнена в 1971 году «Русь — тревожные времена».

В «Балладе о красках» (1975) Корсаков ищет совмещения символического содержания с достоверностью в передаче окружающей действительности, бытовой обстановки. Эта работа для художника этапная. В ней много пластического изящества, целомудренности и, быть может, элегической просветленности. И в то же время не хватает художественного обобщения, символического звучания образов. Композиция в форме триптиха оказалась до конца не реализованной.

В. И. Корсаковым написано много произведений в пейзажном жанре. Лучшие из них приобретают романтическое звучание и перекликаются с традициями основоположников мстерского искусства 1930-х годов.

Не станем докучать художнику досужими изысками в его творчестве, потому что встает новый день, и мастер садится за новую работу. Что принесет ему день сегодняшний? Каким образным поэтическим строем наполнится его новое произведение? Может, оно видится солнечной, грибной опушкой леса, представляется сказочной легендой в судьбах Родины, а может, оно встанет радугой, венчая собой свершения дня сегодняшнего. Приоткрыто окно, свежий ветер чуть колышет белоснежную кружевную занавеску. Художник работает — «ради жизни на земле»... Не будем ему мешать.

Там, где гаснут вечерние зори

Нет, что ни говорите, а Мстеру нельзя понять до конца без окружающих ее деревень, сел, лесов, полей, рек, озер. Мстера в этом окружении — как бы столица, «и столица та была недалеко от села». Тем более нельзя понять художников Мстеры в отрыве от среды, где они родились. В прошлом, в 1930-е годы, пополнение цеха мастеров шло преимущественно за счет жителей поселка и окружающих его деревень.

Екатерина Николаевна Зонина родилась в деревне Желобиха, в четырех километрах от Мстеры на северо-запад. После окончания сельской школы поступила во мстерскую профтехшколу. Первые два года училась у И. А. Серебрякова, а потом совершенствовалась у Н. П. Клыкова. Старый художник по-отцовски любил свою способную ученицу. Видно знал, что затраченный труд не пропадет даром. И верно, черноглазая Катя оправдала надежды еще при его жизни. Многое восприняла она от клыковской живописной манеры. Очень рано выявилось и ее собственное самобытное творческое лицо.

Пока четыре года Зонина училась в профтехшколе, каждый день ходила в свою заветную деревню Желобиху. Небольшая деревенька уютно, как гнездышко, поселилась в стороне от дороги, утопая в зарослях деревьев и кустарников. По соседству пристроилась деревня Крутовка, а по другую сторону, через перелесочек, совсем маленькая — на один порядок — деревенька Митинская. В этой-то деревеньке и училась в сельской школе дочь крестьянская Катя Зонина. Все близко было, все рядышком, а кругом поля и поля, окаймленные перелесками, лесами. С весны в лето, когда земля вокруг приоденется, озимое и яровина в колос пойдут, клеверища, позднее гречиха в буйном цветении обозначатся, разгуляется тогда зеленой морской волной вся эта земная благодать — не оторвешься, не налюбуешься! А межи и лесные опушки разнотравьем поднимутся — ромашкой и васильками расцветятся. Тут уж вовсе сердце радостью наполнится, захмелеет, закружится голова. А в это время земляника-ягода на спелость пойдет на порубях в лесных заимках. Поможет, бывало, Катя матери по хозяйству, и — в лесок-перелесочек. Недолго ходит — скоренько, а ягод принесет беремя целое, да еще прискажет: «Там их, мама, окачено!» В ответ погладит мать по головке свою доченьку, а впридачу назовет умницей, заботницей.

С детства росла Катя сноровистой и заботливой. В страдную пору уборки урожая, когда хлебная нива золотой волной пойдет, помогала матери в колхозных заботах. В то время рожь и пшеницу вручную убирали. На жатве горячо работала и ухватисто — не отставала, а чаще — впереди шла. Что поделаешь, сноровка

такая, да и надо: летний день — год кормит. А тут еще, глядишь, грибы белые пошли, как прорвало их. Жнет, бывало, на поле, распрямит спину, чтобы передохнуть, а вокруг все видать, как на ладони. По дороге идут и идут мстерские с полными лукошками грибов — завидно, разве можно отстать... Скажет матери: «Я пошла», — махнув рукой в сторону леса.

А лес? Вот он, рядышком. Это мстерские, не зная путем леса, идут, сломя голову, все дальше и дальше, а она ходит по лесочку близехонько, вроде между делом, взабавочку. В спешке забыла даже серп оставить на поле, так и ходит с серпом в руке, и не поймешь со стороны, то ли жать траву в лес пришла, то ли в самом деле грибы косить серпом собирается. И принесет домой в переднике столько, как накосит.

Летний день длинный, а забот-то в деревне сколько! Все надо успеть вовремя. А тут еще с водой плохо. Колодцев в деревне нет. Питьевая вода далеко в земле скрыта, вот и ходят по воду на ключ и ездят на лошади с бочкой на реку Тару к деревне Исаковке. Воды в крестьянском хозяйстве много надо. Вставала рано. Выйдет утром на крылечко, повесит ведра на коромысло, шагнет через приступочек, чтоб по воду пойти, а у нижнего приступочка на земле жар горит, по всему подворью расстилается. Это цветы одуванчики, раскрыв свои венчики, с добрым утром поздравляют, в избу просятся. Цветам в деревне приволье, вон даже на завалинке против окон ромашки клумбами проросли и в утренней неге тешатся — целуются, бесстыдницы, в окна глядят, озорницы. Улыбнется Катя чему-то, походя, и к своим заботам направится. Вроде бы в заботе некогда по сторонам глядеть, а все увидела, все приметила и в своей памяти надолго сберегла, потому что знала — увиденное может быть к делу приспособлено. И приспосабливала, да как! Загляденье просто. Ну, об этом потом.

А вечером, когда, говорят, делать нечего (неправда это, в деревне всегда дела), пойдет Катя за питьевой родниковой водой к деревне Исаковке, идет торной тропочкой меж высоких хлебов, так она за лето нахожена, идет и вокруг озирается. Смотрит и в толк берет себе на заметочку: как солнце в вечернюю зорьку садится, как коровушки стадом идут, мычат, домой с молоком торопятся; как солнечные лучи на полянках, перелесочках золотыми зайчиками играют. Потому и смотрит, что идет пока налегке — с пустыми ведрами, без тяжести. Спустится в подгорье к Исаковке и залюбуется красотой несказанной. Тут, как раз «за далью-даль» и начинается.

Вдалеке чуть видна деревня Акиншено с белой церковью, поближе Спас-Иваново, а рядом, на взгорье, Исаковка. Деревня

раскинулась со своими огородами, пряслами, подворьями и стогами клевера, утопающими в румяном мареве вечерней зари. Все родное, все знакомое и не раз уже виденное, а оторваться не можешь — так и хватает за душу.

Спохватится, заторопится, наполнит ведра ключевой водой и снова по тропиночке — теперь уже в гору идет с тяжестью, навстречу чьему-то счастью. А в Исаковке над речкой Тарою уже гармошка занялась заливисто — на круг, под березы, зовет на скамеечку.

Так вот и шли довоенные годы, детство, юность, вся молодость художницы Е. Н. Зониной. А затем война — всенародное бедствие, потери, утраты... Много было горюшка и у Екатерины Николаевны. Недаром повыцвели глаза ее черные. Нужно было время, чтобы придти в себя от душевных потрясений и вернуться к творчеству.

Е. Н. Зонина стала членом Союза художников СССР в 1944 году. С 1946 по 1974 год беспрерывно работала мастером производственного обучения в Мстерской художественной школе. Много отдала сил и энергии Екатерина Николаевна делу воспитания молодых художников. Не только о себе думала, о молодой смене. Кто не знает, как тяжел труд наставника, поистине подвижнический. Ее заботами, вниманием и опытом воспитана большая смена мастеров. Среди них много талантливых художников, верных традициям мстерского искусства: Ю. М. Ваванов, В. Ф. Некосов, В. К. Мошкович, В. С. Муратов, В. П. Тихомиров.

Е. Н. Зонина. Шкатулка «Ленин и печник». 1973

Е. Н. Зонина. Ларец «Садко». 1957

Наиболее плодотворными для самой художницы были пятидесятые и шестидесятые годы. Именно в этот период ею созданы основные произведения. Екатерина Николаевна — зрелый, сложившийся мастер со своим ярко выраженным авторским почерком. Особенностью ее творчества являются преимущественно былинно-сказочная тематика и бытовой крестьянский сюжет. Пластика изобразительного языка настолько слитно входит в художественную ткань образа, что искренне веришь в ее правду. Все это Зонина чувствует по-русски, по-народному. Неспешно, без суеты ведет зрителя к раскрытию темы, сюжета. Они тщательно отбираются, композиционная канва, как правило, не сложна, немногоречива. Нет в ней внешней бурной динамики, нарочитости. Но всегда в передаваемых образах присутствует неброская, едва уловимая внутренняя связь.

Верная принципам мстерского искусства, Екатерина Николаевна тесно увязывает решение темы с пейзажем и архитектурой. В этом вопросе она принципиальна и исключает из своего творчества такие сюжеты, где пейзаж обезличен, а доминирует лишь само действие персонажей. Ее работам присуще чувство естественной правды. Стилизаторские изыски, хлесткость, манерность ей не свойственны.

Зонина поет в искусстве Мстеры свою песню, душевную и мелодичную. При этом она обладает даром декоративности и чувством большого обобщения. Изобразительная пластика ее произведений очень женственна, мягка. Живопись всегда

тонально организована: каким бы сложным в своем многоцветьи ни был цветовой замысел, она всегда приводит его к тональной согласованности. Поэтому в моделировке формы ее пластические средства очень тонки, а приемы исполнения неброски. Живопись художницы сочна, жизнерадостна и цельна. «Добрыня Никитич», «На птицеферме», «Конек-горбунок», «Садко», «Вечер поздний, из лесочка я коров домой гнала», «Три девицы под окном», «По улице мостовой», «Барышня-крестьянка» — таков далеко не полный перечень ее произведений.

Характерным для Зониной примером композиционного и живописного решения является работа «Ленин и печник». В ней раскрывается существо художественного и гражданского видения мастера, заключена значительная художественная правда. Это произведение является как бы итогом творческого пути художницы. Здесь и смелость замысла, и широта обобщения, и народное проникновение в существо жизни, лишенное какой-либо навязчивости. Здесь же и характерные признаки декоративного решения композиции, построенной ярусами.

Если бы, кроме этой работы, Зониной больше ничего не было написано, о ней и тогда можно было бы говорить как о талантливом мастере.

Нет, не гаснут вечерние и утренние зори! В памяти художницы они встают, освещая ее творчество светом немеркнущей зари и вдохновения, несущих людям радость.

«Среди долины ровныя…»

Пройдя бывшую Песочную улицу, именуемую ныне улицей Третьего Интернационала, и минуя «Сад юннатов», мы попадаем на западную окраину Мстеры. Здесь еще в 1930-х годах можно было видеть редкие экземпляры исполинов — столетних вязов, свидетелей седой старины. Теперь в этих местах идет застройка так называемого «индивидуального сектора». Все дальше отступают от Мстеры совхозные поля-угодья. И не пешеходная тропа, как прежде, ведет на «Батарею»[11], а раскатанная машинами дорога. С вершины холма — «Батареи» — откроется взору раздольная низменность, окаймленная синевой хвойного леса. По склону холма спускается торная тропа, которая ведет к речке Таре, к бывшему месту Кусуновой мельницы с ольховыми зарослями и заглохшим омутом. Невольно придут на память пушкинские строки из «Русалки»:

Здесь мельница была когда-то
и бедный мельник здесь ходил.

От Кусуновой мельницы кривулина русла речки Тары будет круто забирать на северо-запад, до Исаковской излучины. Здесь тоже когда-то была мельница и называлась она Исаковской. Отсюда русло реки выгнется и повернет на юго-запад.

Минуя совхозную животноводческую ферму равнинной возвышенностью, мы постепенно от «Батареи» спустимся к Сазаньему оврагу, куда один из мстерских торговцев когда-то свалил тухлых сазанов. Отсюда дорогой, постепенно спускающейся в низину, окажемся у подножья бывшей Исаковской мельницы и живописных известково-туфовых осыпей холма. В жаркую летнюю пору, притомившись от ходьбы, здесь освежимся ключевой водой, которая родником бьет из-под холма. Бросим мимолетный взгляд на его вершину и в оцепенении будем смотреть на живописный Исаковский овраг, на краю которого уютно притулилась деревня Исаковка. Так постепенно мы окажемся в заветных местах приезжих и местных художников.

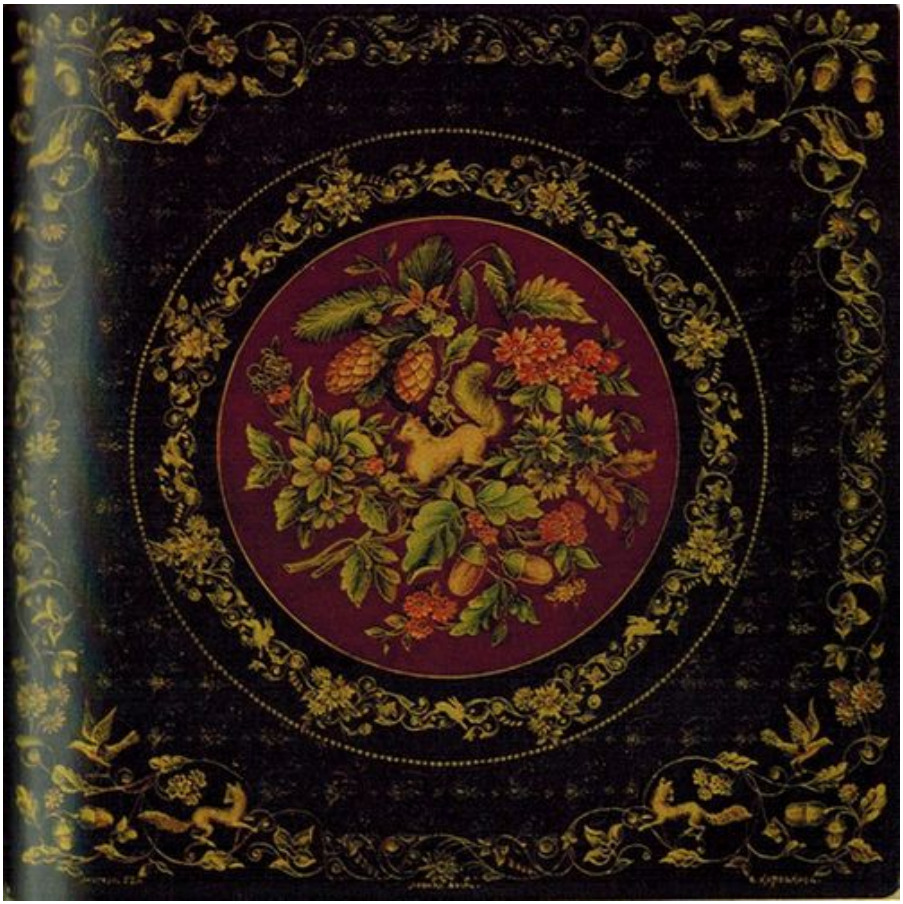
Исаковская возвышенность тянется параллельно руслу реки Тары, повторяя собой ее направление. В полукилометре от деревни Исаковки, через овраг, на вольготной высоте холма, поросшего смешанным чернолесьем, — танцующими березками, елями и соснами, мелким можжевельником, — кажется, в поднебесье разместилась маленькая деревенька Спас-Иваново. А дальше, метрах в трехстах через живописный овраг, в плотном окружении берез, вязов и одиноких дубов, стоит скрытая растительностью деревня Акиншено с ее белой колокольней. В пойменной низине, заросшая осоками, камышом, течет все та же речка Тара. Петляя в своих поворотах, она берет направление на запад — под деревни Осинки и Шустово. В низовье Акиншенского холма — в ольховнике и Черемухах — стояла когда-то мельница. На противоположной стороне от деревни, через пойму, на пологом возвышении, в сторону Мстеры простирается сплошной сосновый лес, переходящий в березовые и осиновые перелески, уходящие к деревне Черноморье. «А там — деревни Жары да Коробы — самы дальни городы...» Места здесь живописны. Деревня Акиншено служит как бы негласной Творческой дачей владимирских художников. Уже не раз здешние пейзажи мелькали на полотнах республиканских, всесоюзных художественных выставок.

В этой несказанной красоте, среди дубрав и лесов в деревне Акиншено родилась мстерская художница Вера Степановна

Корсакова. Миниатюрной живописи училась она у Н. П. Клыкова. Окончив школу в 1938 году, работала мастером в артели «Пролетарское искусство». Под влиянием Е. В. Юрина она увлеклась орнаментальной росписью не только как мастер-исполнитель, но и как художница.

С 1943 года Вера Степановна активно участвует в творческой работе. Постепенно открываются самобытные особенности ее дарования. Она стремится подчинить условные средства миниатюры чувству реального мира, постигает орнамент как жанр сквозь живую форму. Новизна задачи, естественно, усложняет и пути художественного решения, поиски своей поэтической метафоры в создании образа. Продолжая традиции орнаментальной росписи, заложенные Е. В. Юриным, В. С. Корсакова ищет путей отхода от предвзятой отвлеченной формы, стремится строить орнаментальные мотивы на основе наблюдений живой природы.

В. С. Корсакова. Шкатулка «Русская пляска». 1945



В. С. Корсакова. Шкатулка «Лесная быль». 1953

Характерна и тематическая направленность ее работ: «Русский орнамент», «Русская пляска», «Праздник Победы», «Голуби мира», «Богатый урожай», «Лесная быль», «Владимирская вишня», «Весна» и другие. Орнаментальный мотив в творчестве В. С. Корсаковой, кроме эстетической функции, имеет и смысловую содержательность. Она стремится не только найти характерные признаки живой формы, но и передать ее национальные и местные особенности. Не просто пляска, а «Русская пляска», не просто вишня, а «Владимирская вишня». В пляске она ищет типичные черты соответствующего ритма, одежды персонажей и, наконец, орнаментальных включений в композицию растительных элементов. В этом и состоит главная особенность ее творчества. Можно спорить о каких-то частных вопросах мастерства, но эту главную черту исключить нельзя потому, что она стала внутренней потребностью творческой жизни художницы.

Все это вместе взятое требовало эмоционально яркого

образного решения, художественного обобщения. Именно этого иногда и не хватало художнице, да только ли ей — всем нам, мстерским художникам, еще не хватает этой высоты.

В. С. Корсаковой иногда не доставало смелости переступить границы устоявшихся орнаментальных решений. Этому способствовало и однообразие форм самих изделий. Заслуга художницы уже в том, что она разработала свои декоративные и пластические приемы орнаментальной росписи и шла к цели своей дорогой, через постижение окружающего ее мира растений. Не один раз держала она в своих руках хлебные колосья, удивляясь красоте и совершенству этого чуда природы. Таким путем создавала свой букет, в чем-то неповторимый и не похожий па другие. В работе «Богатый урожай» В. С. Корсакова писала хлебные колосья золотом, тщательно выписывая усики и укладывая в их пазушках золотые зерна; между хлебных колосьев в ритмичном чередовании с другими цветами вводила в композицию лазоревые васильки, воплощая в них голубые глаза России.

Художники Мстеры любят начинать и завершать праздничные дни песней. Она здесь «прописана» давно — со времен старых мастеров. Одна из любимых песен «Среди долины ровныя». Зачин ее, как известно, ведет бас. Вторя басовой партии, задушевно и согласованно поет свою мелодию голос В. С. Корсаковой. Затем в подхватах вступает хор, и песня пошла... как полноводная река. И нет ей границы — ни конца, ни края, как нет границы народному творчеству, которому посвятила всю свою жизнь В. С. Корсакова.

Когда цветут медоносы

Как мы уже не раз отмечали, самобытное лицо мстерского искусства сложилось на основе видового пейзажа. Пейзаж был тем составным звеном композиции, в котором развертывались несложные сценки народного быта. Он включал в свою среду живые существа — человека, животных, птиц как элементы, оживляющие пейзаж и несущие ту или иную смысловую, сюжетную связь. Как правило, сюжет в пейзажных композициях был незатейлив и прост: например, «Сбор плодов», «Рыболовы», «Грибники», «На охоте», «Гроза», «Гулянка» и другие. Также проста и неперегружена была композиция, исключавшая сложные варианты решений. В результате такого понимания пейзажа была определена и его изобразительная функция, как пейзажа

декоративного, способствующего более тесной связи с художественным образом самого предмета. Примером такого единства могут служить «Сбор плодов» Н. П. Клыкова, «Русалка» (в овале) А. Ф. Котягина и другие.

По разным причинам этому ценному качеству долгое время не придавалось серьезного значения. В результате пейзаж разрабатывался прежде всего как среда, в отрыве от его образной, функциональной роли, без целостной связи с предметом и даже с оформляемой поверхностью крышки шкатулки. Такой пейзаж был очень часто перегружен деталями, трудно прослеживался ритм силуэтов, соразмерность деталей. Предавалась забвению цветовая и многоплановая тональная разработка пейзажа. Все это были издержки на пути поисков нового.

Чтобы стать художником-пейзажистом, необходимо иметь склонность к пейзажу. Именно это объединяет художников Мстеры. Разумеется, одаренность у каждого своя, а отсюда различны и результаты творческого поиска. Но пейзажистом-миниатюристом надо родиться.

Таким пейзажистом по призванию является Борис Николаевич Любомудров. Любовь к пейзажу возникла у него от тесного общения с природой, от постоянных наблюдений, а затем и долгих размышлений над природными явлениями.

Семья Любомудровых поселилась в деревне Спас-Иваново Вязниковского района. Здесь прошли детство и юношеские годы художника. После окончания сельской школы он поступил учиться в мстерскую профтехшколу, где постигал искусство миниатюрной живописи у Н. П. Клыкова — патриарха мстерского пейзажа, и получил крепкую профессиональную выучку, зарекомендовав себя талантливым последователем клыковской живописной манеры.

Учеба расширила кругозор пытливого юноши. Наблюдая деревенский быт, окружающую природу, ученику постоянно приходили на память сравнения: «Смотрите, а пейзаж-то как у Клыкова».

В наблюдении и сравнении рождался свой неприхотливый и сердцу милый образ родной природы. Места, в которых жил художник, поистине несравненны разнообразием своего ландшафта. Недаром современные владимирские художники В. Я. Юкин, К. Н. Бритов и другие находят источник вдохновения в этих местах,

Над низовьем пойменных лугов протекает еле приметная речка Тара. В ее студеной, ключевой воде деревенские мальчишки в жаркое летнее время ловили корзиной рыбу, выуживая из-под коряг горбатых окуней. Обкладывая корзинами-плетухами

камыши и осоки, добывали щурят и другую рыбу. Бывало, в печинах берегов шарили в норах раков, и если иному из семейства рачьих удавалось клешней зажать палец смельчака, мальчишки тут уж! Крик и звонкий смех стоял над рекой на всю Спас-Ивановскую деревню.

Ни одна ребячья затея не обходилась без выдумщика Бори Любомудрова. В ягодную или грибную пору целыми днями пропадали они в окружающих деревню лесах. С наступлением вечера уходили в ночное, подобно мальчишкам из «Бежина луга», — пасли лошадей, рассказывали у костра всякие дива и разные бывальщины. За впечатлениями ходить далеко не надо было. Все рядом, все под боком. Идя в лес за грибами или за ягодами, иной раз забывали в шалостях свой прямой промысел, увлекшись попутными видениями, — то зайца спугнут и ударятся за ним в гон, то хитрую лису перехитрят, а потом гоняются за ней, но ищи в поле ветра — уже не догнать. Вдруг приметят пчелиное гнездо в дупле старого дуба и, предвкушая сладость пчелиного меда, попытаются достать его. Но вконец изжаленные пчелами уходят посрамленные, с опухшими лицами и руками. Затем друг у друга ищут и вытаскивают пчелиные жала, горячо обсуждая неудавшееся бортничество. Сокращая путь, идут потерпевшие не торными дорогами или тропами, а целиной — полем, к спелому гороху. Залягут там в горохах и долго тешатся новой радостью, млея от жары. Насладившись, нарвут еще про запас сочных гороховых стручков, упрячут все за пазуху под рубашку и, увлеченные, шелуша спелые стручки, идут через перелески, можжевелевые заросли, кустарники к оврагу, в орешники. Тут уж полное раздолье, и деревня близко. Кругом деревни овраги. Чего только там нет, а главное — лещина. Здесь мальчишки тешатся до самой вечерней зари: гнут орешины, рвут орехи, играют в прятки, жгут костер, а потом, уморившись, по вечерней росе идут домой. Наскоро съедят ломоть черного хлеба с парным молоком и, выслушав попреки родителей, уйдут спать на сеновал до нового утра.

Детство для всех одно, но у каждого свое — памятное, неповторимое. Не заметил Борис Любомудров как пришла юность, да и трудно было заметить, потому что цепочка впечатлений не прерывалась всю жизнь. Только она с годами нарастала, множилась в своих звеньях и затем находила сцепление в рассуждениях о прожитом.

Годы войны не миновали его, как и многих сверстников. Там тоже были свои впечатления — горькие, полынные. Жгучей болью отзывались они в сердце.

В послевоенные годы Борис Николаевич возвратился к своему

любимому искусству и навсегда поселился во Мстере. Построил домик на окраине Мстеры и, кажется, ничего не изменилось в окружающей художника обстановке. Все те же поля подступают к усадьбе, окаймленные синевой леса. Все та же речка Тара течет в отдалении, к ней изредка ходят жители этих мест за ключевой водой, потому что слаще ее нет в округе и несут эту воду бережно, как святыню.

Любомудров проявил себя художником давно и, кажется, перестоял на своем корне, как переспелый колос. В силу разных причин он долго работал мастером — исполнителем массовой продукции, но делал все по-своему, по-любомудровски, в своей давно сложившейся художественной манере. От природы человек предприимчивый, он не гонял вхолостую, не сбивался на дешевку, а сумел использовать время для наращивания своего мастерства и довел его до филигранной четкости. Во всем этом сказались и крепкая профессиональная основа, полученная от Клыкова, и несомненная одаренность, и упорный, настойчивый характер.

Постоянной творческой работой Любомудров начал заниматься с 1960 года. За большие успехи был награжден орденом Знак Почета, а в 1970 году принят в члены Союза художников. Любомудров — человек своеобразный, с трезвым реалистическим складом мышления и деятельной натурой, обстоятельный и несуетливый. Кроме искусства, его любимое занятие — работа в маленьком фруктовом саду и, конечно, пчелы. С ранней весны и до поздней осени «колдует» он над ульями. Борис Николаевич любит все делать основательно, а это требует забот и времени.

Беседовать с Любомудровым об искусстве всегда интересно. Он говорит о нем увлеченно, со знанием дела. Иногда кажется, что у него все давно сформулировано, как итог многих и долгих раздумий. А что касается разговора о саде и повадках пчел, тут уж и вовсе слушал бы его долгими часами. Иной раз, удивляясь его познаниям, назовешь его в шутку «профессором», а он с улыбочкой отвернется в сторону и скажет: «Что вы, какой я профессор, просто люблю наблюдать». Взяв объектом соцветия яблони, он расскажет о лепестках, пестиках, рыльце, и как рабочая пчела собирает нектар, и как разбойник-долгоносик вредит не только завязи плода, а и пчелам, потому что бутон, раньше времени увядая, сокращает срок нектароношения. И когда беседа вплотную коснется медоносов, тут уж только слушай — не наслушаешься.

Живыми образами встают в воображении цветущие сады, золотой бахромой покрытые липы, бескрайние поля румяного

клевера и молочно-белой гречихи. Осязаемо видишь, как в этом океане жизни трудятся крохотные существа — пчелы. И все это Борис Николаевич видит не издалека, а близко, в упор. Может быть, эта особенность и есть опора и главная линия всей жизни и творчества этого интересного человека.

Б. Н. Любомудров. Коробка «Русалка». 1961

Б. Н. Любомудров. Коробка «Калинка-малинка моя». 1962

Когда смотришь его произведения всегда удивляет особая добротность сочной, многоцветной, декоративной живописи, подробно, именно в упор, проработанной в деталях. В лучших его работах живопись объединена тонально. Порой кажется, что она насыщена цветущими медоносами, да и сами краски как будто

замешаны на меду, настолько его кистевой штрих пластичен и сочен.

Борис Николаевич очень требователен к себе. Своими лучшими произведениями он считает небольшую коробку «Русалка» и ларец «На защиту Руси». И это отобрано им из великого множества созданного.

Лучшие достижения художника связаны с изделиями малых форм. Искусство Любомудрова отлично согласуется с малыми размерами предметов, потому что оно по своей сути камерно, интимно. На больших плоскостях его живопись проигрывает. Она становится расчетливой и порой уходит в графичность, оставляя живописные достоинства где-то про запас.

Творчество Б. Н. Любомудрова рождает мысли обо всем искусстве Мстеры. Учитывая особенности подлинной миниатюрной живописи, индивидуально подходя к творчеству художника, следовало бы производить оплату его работы с сантиметра, но в обратной прогрессии, если так можно выразиться: чем меньше вещь, тем оплата сантиметра дороже. И это было бы логичным потому, что разговор идет об искусстве художника-миниатюриста. В искусстве Мстеры не все должно разменяваться на медный пятак. В нем есть ценности, которые исчисляются весом золота. К ним относятся творчески одаренные люди, которые способны создавать настоящее искусство.

Мы порой очень беспечны, разменивая бесценные крупицы творческих открытий па дешевку, забывая об истинном назначении их создателей — всемерно оберегать традиции, и не только оберегать, а, наследуя, развивать их, передавать все лучшее молодому поколению мастеров.

Любомудров находится в расцвете творческих сил. К его произведениям необходимо основательно присмотреться. Думается, ему следует восстановить свою «любомудровскую» тему в подлинно миниатюрном решении. Всем нам надо помнить, что пейзаж раскрывается не множественностью компонентов и деталей, а их целесообразной и функциональной ролью в раскрытии образа вещи, предмета.

Общение художника с природой оплодотворяет традицию, как тот живительный нектар, собирая который хлопотливые пчелы попутно опыляют цветущие медоносы. Живое впечатление от природы не дает художнику застояться и быть пассивным поборником традиции.

Традиции мстерского пейзажного искусства живы, они настойчиво утверждаются в творчестве лучших художников, в том числе и Б. Н. Любомудрова. Пока продолжается непрерывная связь с лучшими достижениями в искусстве прошлого, пока

цветут медоносы на земле, традиционное наследие будет жить, развиваться и обретать свое новое художественное качество.

«Вижу дивное приволье…»

Если пойти из Мстеры через рынок на набережную к реке Мстерке и постоять там, взору откроется приволье пойменных лугов, которое обязательно позовет в свежесть утра, навстречу восходящему солнцу. Перейдя немудреную плотину бывшей мстерской мельницы, мы окажемся на торной тропинке, уводящей нас в глубины поймы. Неожиданно оказавшись в царстве радости, мы не будем спешить. Пройдем несколько шагов и, озираясь, посмотрим в сторону поселка. И если при вас окажется фотоаппарат, непременно сделайте на память два-три снимка. Ну, а если не окажется, будете молча или открыто досадовать на свою оплошность.

Заветная тропа пешеходов приведет нас к еле заметной протоке, заросшей осокой и мелким кустарником. По шаткому настилу из досок перейдем через ручей и окажемся бок-о-бок с живописной и мелководной речушкой, которая и называется Мелкой речкой. Здесь еще раз остановимся, обозревая окрестности. Влево от Мстеры мы увидим небольшое зеркало водоема: это озеро Тюмба. Память подскажет и другое название — Веньба. Поразившись необычностью названий, мысль будет работать над открытием их происхождения и, возможно, приведет нас к угро-финским племенам, когда-то заселявшим эти места. В раздумьях над историческим прошлым будем искать ответ и на происхождение названия «Мстера». Незаметно окажемся в широком раздолье лугов — в буйном цветении разнотравья. Придем к плесу реки Клязьмы, посидим на крутом берегу бывшего Кириковского перевоза, найдя здесь покой и новый приток мыслей, которые как бы сольются с вечным движением реки, времени и пространства. Встанем, походим по берегу, очарованные его неброской красотой, и, устремив взгляд на противоположный берег, будем искать за далью новую даль: там, скрытая зарослями верб, шиповника, орешника, черемухи, дубов и вязов, начинается зареченская сторона. Там в пойменных лугах и дубравах будут и заречные деревни — Добрицы, Павлово, Павлицы, Пагарицы, Растовицы, Круглицы, Косиково и другие. Названия пяти деревень оканчиваются на «цы». Если наше путешествие будет ясным летним днем, когда четко

просматриваются дали, мы увидим за рекой, в верхнем ее течении, возвышающуюся колокольню — это село Рыло. Грубоватость названия, возможно, вас озадачит, и вы будете искать вероятную аналогию его словообразования.

Пока вы анализируете содержание этого названия, я вернусь к более близкому и реальному прошлому. Вспомню зареченские деревни и среди них в особенности деревню Павлово. Здесь — родина мстерского художника Николая Антоновича Наумова. Он учился в профтехшколе с 1932 по 1936 год. Одной из первых его ученических работ была композиция «Пожар в деревне», вызвавшая тогда своей правдивостью у нас, учеников, особый восторг.

Н. А. Наумов в миниатюрной живописи совершенствовался у Н. П. Клыкова. От природы склонный к живописи, он понимал и чувствовал живописный метод своего старого учителя, но полностью раскрыться как художник не успел. В 1938 году он был призван на службу в Красную Армию. С этого времени по дорогам войны вместе с нею он пришел к победе над фашистской Германией и империалистической Японией и после завершения войны еще долгое время служил в Советской Армии.

Я. А. Наумов. Ларец «Садко». 1961

Н. А. Наумов. Коробка «Первый трактор». 1974

Н. А. Наумов — человек трудной судьбы. Испытавший на себе горечь отступлений первых дней войны, чудом миновавший плена, перенесший после тяжелого ранения не одну операцию, он выжил благодаря могучему организму и вернулся к искусству.

Долгое время пришлось наверстывать упущенное. По крупицам обретая мастерство, он в 1953 году пишет свою творческую работу «На целине». С радостью первых успехов нахлынули сомнения и неудовлетворенность. Порой думалось: «Неужели очерствела душа, огрубела рука, неужели все потеряно? Нет. Нужно одолеть». И Николай Антонович неистово пишет, добиваясь совершенства, изучая традиции древнерусской живописи. Копирует для себя старых мастеров 1930-х годов, сличает, сравнивает, стремится проникнуть в тайны мастерства, рисует, составляет композиции — «когда-нибудь пригодятся». И к 1959 году, восстанавливая свое мастерство, начинает работать творчески, проявляя самобытные индивидуальные черты.

Живопись Н. А. Наумова мужественна и крепка по технике исполнения. Это художник, проникновенно понимающий крестьянскую тему. Несомненно, в этом сказывается знание деревенской жизни и сельского пейзажа. Вскрывается определенная закономерность: все, кто учился у Н. П. Клыкова, более удачно выражают себя в сельской, крестьянской тематике. С этой точки зрения во многом примечательна работа Наумова «Первый трактор». В ней передан образ деревни переходного периода — от единоличного сектора к коллективному хозяйству. Тема решена просто, доходчиво и задушевно. Чувствуется, что автор хорошо знал обстановку тех лет и правдиво отразил неброскую торжественность события. Живописные достоинства произведения — в цветовой слаженности и тональной разработке. Художник прочно встал на путь зрелого мастерства.

Н. А. Наумов — человек талантливый и увлекающийся. Кроме

незаурядных способностей живописца, природа одарила его еще и редким голосом. Пение было вторым его призванием и, может быть, не меньшим, чем первое. Песня в его исполнении душевна, голос чист и звонок. Близко к сердцу пришлась Николаю Антоновичу песня:

Вижу дивное приволье,
Вижу реки и поля.
Это — русское раздолье,
Это — Родина моя.

На торжественных праздниках мы слышим эту песню в исполнении Н. А. Наумова и искренне верим, что он видел дивное приволье — оно прошло у художника через детство. Видел реки и поля — все это было в юности. И многотрудной дорогой войны, всей своей жизнью он пришел к пониманию: это — его Родина.

Сказка, очарованная былью

Удивительно, как многолик мир сказки, с которой начинаются наши детские годы. Да только ли детские? Вначале, завороженные таинственным содержанием, мы стремимся понять ее скрытый смысл. Поняв его, долгие годы не расстаемся с полюбившейся сказкой и очень хотим, чтобы и в жизни было, как в сказке. С годами что-то отвергаем в ней и снова возвращаемся к ее очарованию, чтобы через него окрылить души уже своих детей, внуков. В дальнейшем, независимо от рода занятий, заметив особые приметы времени, сравнивая, говорим: как в сказке! Это уже начало творчества, потому что в сознании возник какой-то образ. Пусть еще не совсем ясный, но он дал толчок воображению. Мстерские художники волею судьбы не расстаются со сказкой всю свою жизнь, по зову сердца сами становятся сказочниками.

Одна из них — Вера Георгиевна Старкова. Родилась она во Мстере, росла в большой семье Е. М. Шепурова. Отец и три сына занимались сапожным ремеслом, старшие дочери, как и многие девушки в поселке, были обучены вышиванию. Трех последующих сыновей судьба круто повернула в сторону. Сын Федор всю жизнь занимался оформительской работой. Константин и Сергей учились в художественной профтехшколе. Наконец, и самой младшенькой из семьи пришло время выбирать профессию.

По зову ли сердца или под влиянием братьев, но после окончания семилетки Вера Шепурова поступила в художественную профтехшколу.

Рассказывая о себе, Вера Георгиевна говорит: «Особой увлеченности рисованием в детстве не было. Правда, любила смотреть, что делают братья, выполняя домашнее задание по рисунку и живописи. А сама взяться за карандаш робела. Откуда все пришло — сама не знаю. Только помню, когда стала заниматься рисунком и живописью у К. И. Мазина, он часто поощрял мои работы.

Постепенно я поверила в свои силы и начала заниматься с увлечением. Миниатюрной живописи училась у Н. П. Клыкова и здесь не была последней, так дело и пошло».

Военные и послевоенные годы были трудными: «Как-то обесценивалось значение нашего дела, в особенности в глазах жителей поселка».

После окончания школы в 1946 году Вера Георгиевна

работала в артели «Пролетарское искусство». А в 1969 году ее направили в профтехшколу, где и по сей день она преподает миниатюрную живопись.

Одной из первых творческих работ художницы была «Весна красна», написанная в 1946 году на пудренице. С первыми успехами укрепилась уверенность в себе. Но возникали и трудности, в особенности в понимании композиции и использовании наследия древнерусской живописи: «Хотелось писать как-то по-своему, но свое приходило не сразу». Вера Георгиевна придает большое значение коллективному опыту: «Мы учимся один у другого, — говорит она. — Я по-хорошему завидовала творческим успехам П. А. Фомичева, И. Н. Морозова, потом появились молодые способные художники, такие, как Л. А. Фомичев, Н. И. Шишаков. Их успехи не только радовали, но и вдохновляли нас, побуждали к творчеству». Старкова пристально всматривается в работы товарищей, ищет в них ответ на волнующие ее вопросы. Увлеченно изучает цвет в иконах древних мастеров: бывая в Москве, непременно посетит музей имени Андрея Рублева или отдел древнерусской живописи Государственной Третьяковской галереи с тем, чтобы еще и еще раз прикоснуться к источнику, унести с собой неубывающее чувство красоты.

От природы восприимчивая к цвету, художница ищет наиболее гармоничных его сочетаний. Она очень свободно распоряжается красками. Цвет для нее — стихия, в которой она не чувствует робости и стесненности. Ее произведения очень разнообразны по колориту. Им присущи живописность и цельность.

Хорошей творческой заявкой была работа В. Г. Старковой «У дядюшки Якова», написанная на шкатулке в 1967 году. Удачно вписанная в удлиненный формат коробочки композиция проникновенно передает бытовую сцену некрасовских времен. Идет торг, истовый и непринужденный: «У дядюшки Якова много товара всякого...» Торговля идет не где-нибудь, а на фоне узкой полоски хлебного поля, от которого зависит весь достаток и благополучие крестьянина.

Заметным явлением в творчестве Веры Георгиевны была и последующая работа «Легенда о мстерском мастере» (1967). Это красивое живописное произведение отличается слаженностью композиции и какой-то особой поэтической просветленностью, зовущей к мечте от унылого быта иконописных мастерских.

Особая черта художницы проявляется в узорчатости художественной формы. Исключением из подобного ряда композиций может быть в какой-то степени является ее

«Ломоносов» (1969), где локальность цвета, светлая и чистая удачно гармонирует с образом великого ученого. Цвет белого снега и белокаменной Москвы стал в этой работе основной доминантой фона, на котором развертывается действие. Композиция проста по замыслу, не перегружена фигурами и другими деталями. Она легко смотрится, ясно и доходчиво раскрывает содержание темы. Художница проявляет большое чувство меры в понимании ритма, мягкой живописности и выразительности силуэтов, хороший вкус, воспитанный классическими образцами древнерусской живописи.

В. Г. Старкова. Коробка «Годы моей юности». 1977

В последующих произведениях стремление к узорочью проявляется с особой силой. В таком ключе была выполнена шкатулка «Мстерские узоры» (1974). Она отличается необычностью композиционного построения. Кажется, в чем-то переступив грань устоявшегося, художница дала волю своему воображению и старалась объединить признаки орнаментов вышивки с узорной трактовкой деталей миниатюрной живописи. Отсюда и решение композиции в виде развернутой скатерти. Таким образом, два традиционных для Мстеры вида искусства — миниатюрная живопись и вышивка — нашли сцепление. Народный мастер средствами миниатюрной живописи ведет рассказ о народном искусстве мстерских вышивальщиц, стремясь довести образ до поэтического звучания.

Почти одновременно Вера Георгиевна работала над

шкатулкой «Лукоморье» по А. С. Пушкину. Правда, как говорит художница, рисунок композиции был сделан ею давно и лежал забытым. Случайно попав под руку, он вызвал новый интерес к нереализованному замыслу. В результате получилось зрелое, выполненное с высоким мастерством и изяществом произведение, созданное в лучших традициях мстерского письма 1930-х годов.

Простор для творческой фантазии открыл ларец «Сказка, очарованная былью», написанный в 1972 году. Символическое решение темы позволило свободно выразить свои художественные возможности. Как рассказывает Вера Георгиевна, тема пришла сразу: нахлынула и захватила. Решению ее, безусловно, способствовали события по освоению космоса. «Сидишь, работаешь, а по радио передают репортаж о работе лунохода на луне. И потекла мысль вслед за луноходом и уже парит в космическом пространстве. Унять, остановить ее невозможно. Хуже того, ранее начатую работу впору откладывать. Куда бы ни пошла, что бы ни делала, а луноход покоя не дает. Я его вижу осязаемо, как настоящий. И вот тут-то и начинается — а как бы это сделать? Ответ не сразу пришел, а тоже как-то исподволь. Задумалась я однажды: вот бы собрать всех сказочных героев вместе, вроде бы общественные смотрины или семинар сделать, показать им нашу сегодняшнюю быль. Наверное, удивились бы? И тут пришло, что нужно. Слышу, как будто внутренний голос мне говорит: «И покажи!» Так вот и родилась завязка темы «Сказка, очарованная былью». Не по щучьему веленью, а по народному разуменью езжайте сани на луну сами — вырисовывался в воображении основной замысел. До самого конца я работала с упоением и какой-то свободой, без потуг».

Из рассказа художницы можно понять, с каким захватывающим вдохновением она работала над этим произведением: «Я иногда выйду весной на улицу в половодье — разлив посмотреть, в это время у нас хорошо во Мстере! Вода широко разольется, и, кажется, нет ей конца. И тут снова фантазия нахлынет, думаешь: пустить бы на этом водном просторе расписные ладьи, яхты с алыми, синими, белыми, голубыми парусами, и плыли бы они как диковинные птицы. Какой бы праздник для людей был! Сколько радости он бы принес. А вечером этот праздник весны закончить бы фейерверками. Вот куда фантазия-то нас заносит. Так вот у нас, художников, мечта рядом с былью и живет. Может, кому это чудно покажется, а только нам без этого никак нельзя, потому что одна радость другую радость к жизни вызывать должна, а это и есть творчество».

В. Г. Старкова с 1970 года — член Союза художников СССР,

постоянный участник художественных выставок. Особенность ее творчества в душевности. По творческому складу ей близки Б. М. Кустодиев, Т. А. Маврина. Активной силой, побуждающей В. Г. Старкову к творчеству, является свой взгляд: «Как вижу, как чувствую, так и пишу».

Открытость чувств

Если смотреть из Мстеры с высоты улицы III Интернационала (бывшей Песочной) на юг — в сторону Вязников, то откроется взору холмистая местность с привольно раскинувшимися на ней деревнями Слободкой и Новоселкой. Это — правобережье реки Клязьмы. Спустившись по горе имени Гагарина на улицу Ленина (бывшая Нижняя), мы окажемся в пойменной низине реки Тары, через которую проходит дамба. По ней дойдем до поворота, где дорога делает развилку. Одна часть ее круто повернет на запад, в сторону деревни Раменье. Эта лесная дорога, пересекаемая полями, минуя деревни Коробы и Жары, приведет нас на железнодорожную станцию Мстера. Другая дорога от развилки пойдет прямо и, минуя лесничество и усадьбу лугомелиоративной станции, поведет в деревню Слободка и кратчайшим путем в районный центр — город Вязники.

На этот раз мы пойдем прямо в Слободку, хорошо зная, что там живет интересная художница и доброжелательный человек Лидия Александровна Демидова.

Приближаясь к деревне, заметим, что слободинский холм будет как бы нарастать, удлиняться. Одна часть его от вершины будет пологим нагорьем спускаться к Клязьме, образуя собой как бы голову огромного дельфина или кита, пьющего воду из реки. Это уж кому как покажется. Другая часть, постепенно ниспадая в равнинные поля, образует как бы хвост, скрываемый перелесками и лесными падями. На вершине увидим раскинувшиеся подворья Слободки с вишневыми садами, огородами, пашнями и прялами, а через дорогу вправо раскинется Новоселка. По воле фантазии воображение дорисует картину, похожую на ершовскую сказку о Коньке-горбунке:

Вот въезжают на поляну
Прямо к морю-окияну:
Поперек его лежит
Чудо-юдо рыба-кит...

Совпадает ли такое представление о деревне Слободке с вашим — не знаю. Но хорошо знаю, что это представление утвердилось с детства во мне. С тех пор как впервые прочитал эту сказку, долго искал, нет ли подобного места в окрестностях Мстеры. Нашел и другое место, где жировала жар-птица, а Иванушка подстерегал этих несказанной красоты сказочных птиц. Место это — жаровское поле. А белая кобылица с золотой гривой могла мчаться по ржаному колосящемуся полю только со стороны деревни Коробы, вниз к деревне Черноморье. Таковы впечатления детства.

Может, все это возникло потому, что сама сказка вызывает представление о реальном, а реальное, в свою очередь, уходит в сказку. Так или иначе, поймав, подобно Иванушке, жар-птицу, мы пойдем в деревню Слободку не по асфальтовой дороге, а свернем влево по луговой тропинке в сторону Клязьмы, обогнув деревню с восточной стороны. Постоим на берегу, радуясь тишине и приволью зареченских лесов и лугов, удивляясь разнообразию ландшафта, устремив свой взгляд вдаль, по течению реки. И нам непременно захочется узнать, а что там? И если вы легки на ногу, захочется пойти дальше. Это желание будет верным потому, что деревню Слободку необходимо видеть в окружении прилегающих к ней окрестностей. Только тогда можно будет понять особую любовь к ним местам художницы Л. А. Демидовой. А она любит их восторженно и ревностно, и в этом нет преувеличения.

Пока мы идем к Лидии Александровне, я расскажу вам о приметных местах, хотя бы о селе Налескино. Оно укромно расположилось на крутом правобережье Клязьминского холма, в тенистых зарослях вековых вязов, лип и орешника. Вершина горы интимно завершается деревянной церковкой с одноглавым куполом и когда-то белой кирпичной колокольней. Если с Родионовской горы смотреть на общую панораму клязьминского плеса, то откроется взору картина необъятного простора и величия. Изумленные красотой, вы будете долго смотреть, преодолевая пространство своим взором, и вам обязательно припомнится когда-то ранее виденный образ природы. Вы постараетесь припомнить, что это? И ваши ассоциации от увиденного сольются с воспоминанием известной картины художника Левитана «Над вечным покоем». Но ассоциации не совпадут с увиденным до конца, они лишь послужат поводом к сравнению.

Л. А. Демидова. Шкатулка «Поле, русское поле». 1974

Л. А. Демидова. Коробка «Письмо Татьяны». 1964

Вот в этом, думаю, и состоит ответ на вопрос, почему Л. А. Демидова живет в деревне Слободка и никуда отсюда не собирается переезжать. А живет она с окружающей природой душа в душу, с открытым сердцем. И природа вознаграждает художницу своей щедростью. Даже соловья поселила в затишье ее сада, у дома. И слушает его художница каждую весну утром и вечером. Говорят, птицы ищут гнездовья у добрых людей. Судя по

Лидии Александровне, в этом есть правда. Она прежде всего добрый человек. Особенностью ее человеческой сущности является добрый талант общения с жизнью, людьми и искусством.

Не часто мы задумываемся о солнце человеческой души, хуже того, не всегда видим его, а именно это солнце обогревает нас в любую погоду житейских радостей и невзгод. И что удивительно, оно живет во времени со всей вселенной, но, подчиняясь своим законам, светит всегда, вселяя в нас надежды и радости жизни.

Если многим из нас нужно воспитывать в себе дар удивления, то у художницы Демидовой он врожденный, не показной, а подлинный. Она с непосредственностью удивляется и радостному, и пошлому. Близко зная художницу по совместной работе в художественной школе, я много раз убеждался в ее душевной открытости, щедрости, доброте. Доброта ее далека от обыкновенного и оскорбительного понятия «добренькая». Все у нее получается неожиданно свежо, бескорыстно. Поделится ли успехами учащихся, принесет ли эскиз своей творческой работы — и открыто радуется своей сопричастности к искусству. И как-то вдруг с восторженной радостью скажет:

— Ну, у меня один ученик заболел окончательно!

— Не понимаю, чем заболел?

— Искусством заболел окончательно. Вы бы посмотрели, как он раскрыл работу И. А. Фомичева! Как раскрыл!

Показывает свой эскиз (а она приносит их очень часто):

— Вот вчера с Романом убирали сено, устала — сил моих нет. Бабушка уехала в Москву погостить к дочери. Все хозяйство теперь на мне. Накормила корову. А зимний день какой — короткий. Управилась с делами, вхожу в дом еле-еле... Слышу по радио новую песню передают «Молодой агроном». Думаю, надо послушать. Интересная песня. Вот вечером и набросала эскиз, хочется написать — тема жизненная и может получиться красиво.

Мне пришлось быть свидетелем сердечного внимания и озабоченности Лидии Александровны своим товарищем по искусству. Она просила, нет, она просто делала какие-то заклинания:

— Не пей, Саша, ты же очень хороший! А талантливый какой! Я только добра тебе желаю. Не пей. Потом плакала, как плачут о чем-то потерянном и дорогом.

Она поддерживает душевную связь со своими бывшими учениками. Для нее не существует понятие «выпущенный», потому что она знает: им еще многому нужно учиться в жизни. И она продолжает по зову сердца учить их добру и радости. Они говорят ей: «Спасибо, мы любим вас». И в холодную метельную стужу часто провожают до Слободки. Так ответно светит и греет

ей солнце юных сердец.

Лидия Александровна и в творчестве не изменяет себе. Миниатюрной живописи она училась у И. А. Фомичева, от которого усвоила многие особенности высокого мастерства. С 1948 по 1972 год Демидова трудилась на фабрике «Пролетарское искусство». Постоянно работать творчески художница начала с 1956 года. С этого времени она принимает участие во многих художественных выставках.

Ее творческие работы отличаются серебристостью цветовой гаммы, они лиричны и песенны. Круг тем ее произведений довольно широк и разнообразен: папиросник «Сказка о царе Салтане» (1945), чайница «Маша и медведь» (1961), шкатулка «Целинный хлеб» (1962), коробка, выполненная в 1964 году «Письмо Татьяны», шкатулка «Данко» (1968) и другие.

Творческий рост художницы динамичен. Особенно щедрыми были для нее семидесятые годы. В этот период ею созданы «Молодой агроном», «Концерт на БАМе», «Авдотья Рязаночка» и другие. Может показаться, что художница работает торопливо — один творческий замысел уступает место другому. Но это далеко не так. Она любит работать над эскизами композиций, переключаясь с одной темы на другую. И затем постепенно доводит каждый эскиз до завершения: который раньше поспеет — тому и добрый путь в работу. А уж как бы про запас зреет новый замысел. Таков творческий метод художницы.

Любя жизнь, Демидова щедро одаривает своим искусством. Мы пришли. Да вот и сама хозяйка.

— Здравствуйте, Лидия Александровна! Мы идем к вам в гости.

— Добро пожаловать, — отвечает художница.

Свой взгляд

Художник Александр Дмитриевич Щадрин — потомственный мстерец. Род Щадриных имел много ответвлений. Были среди них и иконописцы. Отец, Дмитрий Ефимович, долгое время работал живописцем в артели. Природные наклонности передались и сыну. Годы его учебы в профтехшколе совпали с трудным военным временем. Ученье пришлось прервать и уйти на фронт.

Учителями А. Щадрина в искусстве были И. А. Серебряков и Н. П. Клыков, в миниатюрной живописи он совершенствовался у И. А. Фомичева, а в живописи — у художника К. И. Мазина. Это

было счастливое соцветие мастеров искусства. Очень тепло отзывается о них художник: «Моим художественным наставником был Иван Александрович Фомичев, который мне дал путевку в жизнь... Он был очень внимательным и чутким человеком, много помогал нам, молодым мастерам, уже работавшим в производстве, давая ценные советы в понимании традиций мстерского искусства».

Щадрин обладает большим опытом в оформлении массовой продукции. Поэтому у него выработались рациональные приемы скоростного письма, сложился и стабилизировался свой художественный почерк. В совершенстве владея техникой исполнения, он не имеет срывов в работе. Его миниатюры всегда добротно закончены. Первой творческой заявкой была шкатулка «Русская пляска».

О своих планах Александр Дмитриевич говорит: «Больше заниматься творческой работой, участвовать на выставках... Хочется побывать в творческих командировках, больше читать, повышая свой кругозор. Основоположники мстерского искусства дали нам направление, и наше дело — его развивать, а для этого необходимы постоянные знания и мастерство».

А. Д. Щадрин. Коробка «Снегурочка». 1962

А. Д. Щадрин. Коробка «Весна». 1961

А. Д. Щадрин человек малоразговорчивый. Уравновешен, кажется, у него все определилось, и ничто не вызывает особых волнений. Он не любит вступать в праздные разговоры, но и не опротестовывает их, как бы подчеркивая всем своим видом: «Говорите, если вам это нравится, а я просто постою, послушаю». Но профессиональный долг иногда заставляет не только слушать, а и реагировать на разговор. Особенно, когда возникают творческие проблемы. Иногда и ему задают такой вопрос: «А как вы думаете, Александр Дмитриевич?» Что тут думать, работать надо, — со всей резонностью отвечает художник. И вопрос кажется исчерпанным. Никакие уже полемические доводы не в состоянии облечь эту истину в какой-либо другой, более конкретный смысл. Разговор явно не получается. А потом он, как бы невзначай, роняет:

— Часто нас называют народными умельцами, вроде и почетно. А если вдуматься, этим принижается наше дело до уровня пустячного ремесла. Лапти сплесть или дугу согнуть — тоже уметь надо. Вот и получается, хотя мы себя и называем

художниками, а дело-то наше к обычному ремеслу приравнивается. Как ни прыгай, а выше умельца не прыгнешь.

— Ну, зачем так? Вы неправы. Вас же общественность признает как художников.

— Слов нет, любое дело на ремесле стоит, в том числе и наше. Но весь вопрос в том, чего в нем больше — ремесла или искусства? А отсюда и оценка дела нашего должна исходить.

— А вы как думаете?

— Нам, кто работает давно, ясно, что в нашем деле больше искусства, чем ремесла. Но не все это понимают, а отсюда и подход к делу как к ремеслу. Как бы это точнее выразить? Чем больше — тем лучше.

— Здесь следует вас поправить: больше и лучше.

— Да, в этом весь вопрос.

Я понимаю, мы должны работать, чтобы фабрика прибыль имела и авторитет, как говорят — «знак качества».

А за счет чего, за счет уменья только? Для качества и душа нужна. А в погоне за количеством для души-то и времени не остается. Отсюда и получаются вещи торопливые, ремесленные и часто бездушные.

— Вас-то, Александр Дмитриевич, за качество никто не попрекает. Наоборот, качество массовой продукции на вас, мастерах, держится.

— Я говорю о другом. Для самого искусства прибыли не получается. Оно должно развиваться, а не принижаться до уровня простого ремесла. Для творчества времени не остается. Его глушит ремесленность, а это опасно. Наше дело интересно тогда, когда в нем есть душевная теплота, откровение. Все это волнует. Можно же лучше. И сумел бы, если бы творческая инициатива поддерживалась по-настоящему. А так, придешь с работы домой, уже выдохся; и так каждый день. А сделать что-то творчески зрелое хочется. Вот для этого и ждешь выходных дней. А тут еще дела домашние накопились — то ремонт, то огород, да мало ли каких дел! Вот такой натюрморт получается...

Александр Дмитриевич заботлив. Его прибранный домик стоит в привольном месте — на берегу реки Мстерки. Иногда в летние погожие дни или вечера выйдет художник на набережную, как-то тихо, осторожно ступая, походит по зеленой траве-мураве, посидит немного у калитки среди тенистых молодых липок и так же тихо уходит к своим заботам.

Счастье у каждого свое

«У каждого своя радость. Для меня такой радостью является летний месяц июнь — месяц роста, цветения и длинных, длинных дней. Хорош месяц май, но это пока пробуждение», — так говорила она.

Мы вспомнили об этом потому, что не забыли и никогда не забудем двадцать второе июня 1941 года. В этот роковой день оборвались радость и счастье миллионов людей на земле. Потом долгие годы — дни и ночи — боролся наш народ за счастье. Тогда личное сливалось с общим, всенародным, чтобы потом, только потом вернуть себе право на свое личное счастье. И вот теперь мы говорим о счастье каждый по-своему, вкладывая в это понятие свой смысл. Можно жить «Иванами, не помнящими своего родства». А можно жить, соизмеряя свою жизнь с судьбами Родины, своего народа.

Потом мы говорили, что месяцы года не совпадают с погодными условиями, равно, как и человеческая жизнь не всегда благополучна; что в этом году месяц июнь, вопреки прогнозам, оказался на редкость дождливым.

Вот уже который день идет обложной дождь, а я сижу и пишу. Слезятся окна стекающими ручейками дождинок. На улице бродят мокрые овцы, смачно щиплют такую же мокрую траву. Дождь все идет и идет, а я сижу и пишу. Мне приятно пребывать в трепетном волнении. Почему бы это? Я думаю о том, что есть люди особой увлеченности, которые отдаются делу целиком, без остатка. По призванию сердца и души чем-то жертвуют в личном ради общего.

Мы говорим о художнице Антониде Михайловне Овчинниковой. Она талантлива. Жизнь ее обеспечена, и она могла бы жить в сторонке от суеты сует, оставшись наедине с личным счастьем.

Играйте гусли — играйте звонки,
а я не слушаю — стою в сторонке.

Но она отказалась от прямой дороги, а пошла извилистым проселком — в художественную школу учить трудному счастью художника, пробиваться через многие преграды на пути к детским сердцам, прививать им любовь к искусству. У нее нет педагогического образования, но у нее есть призвание учителя, жизненный опыт и чуткое сердце матери. Своих детей она уже поставила на ноги — дала им высшее образование. Пришла в школу, чтобы поставить чужих детей на жизненный путь. А чужих ли? Своих — советских — детей.

А. М. Овчинникова. Ларец «Хоровод». 1958

Антонида Михайловна преподает миниатюрную живопись. Она ищет заветную тропинку к сердцу каждого, учит труду и жизни. Часто урок труда начинается с разговора:

— Как живешь, Юра? — спрашивает наставница.

— Нормально, — отвечает воспитанник.

— Как здоровье мамы?

— Нормально.

— А как дело с учебой в школе рабочей молодежи?

— Нормально, — бесстрастно и односложно отвечает ученик.

— Все у вас нормально и в то же время уныло как-то, никакой радости, даже огорчений нет. Автомат-машина и та ломается, а у вас все без поломок. Так в жизни не бывает, и не такой вы равнодушный на самом деле. Поговорим об этом сегодня после занятий, а сейчас начнем урок. Она подходит к каждому ученику, смотрит работу, сравнивает, сличает с образцом старого опытного мастера. Кого-то согреет добрым словом, кому-то сделает замечание, а к кому-то сама садится и показывает, как надо делать. Увлекаясь, рассказывает о сложном технологическом процессе мстерской живописи, о творчестве художника. И так каждый день, из года в год рассказ для одного становится рассказом для всех. Сдерживая себя, волнуется. От чего бы это?

— Кажется, опытный мастер, умудренный опытом жизни, и вдруг такое, — иной раз заметит коллега по работе.

— Не могу, понимаете, не могу! Как же не волноваться, когда

нашим делом является искусство, а труд наш — сплошное творчество? Традиционный канон нашей живописи без души попять невозможно, а что касается человеческой нравственности, морали, как же здесь обойдешься без волнения? Не могу!

В этом коротком и многозначном отрицании вскрывается весь ее характер. Настоящее хорошее человеческое волнение нельзя запрограммировать. Тем более занять его у кого-то. С ним надо родиться. Оно возникает от глубокой заинтересованности делом всей своей жизни. И только такое волнение большой щедростью души передается детям. Ища откровения — доверься сам. И возникает доверительный разговор от сердца к сердцу.

— Вот, поговорила с Юрой, и что бы вы думали? Открылся, да как! Приходит как-то утром на занятия и говорит:

— Антонида Михайловна, красота-то какая — все кругом цветет! — А у самого глаза горят возбужденно.

У нас яблоня в огороде расцвела, как невеста фатой покрытая. У подножья яблони одуванчики расцвели, как будто она в золотых туфельках.

— Сказал он это, и на меня радость нахлынула, комочком к горлу подкатила. Только и успела сказать ему: молодец! Заволновалась, и чувствую, что больше ничего не скажу. А яблоня эта целый день у меня в глазах стояла, и на душе праздник был.

— Красиво! — восхищенно сказал Лев Николаевич — преподаватель школы.

— А как-то сижу, поправляю работу ученице, она заводит со мной разговор:

— Вот вы говорили нам, Антонида Михайловна, о художниках Клыкове и Морозове. А я еще раз почитала о них и поняла, что они точнее всех определили направление искусства Мстеры. Очень разные они, а художественная линия одна — декоративная.

— Вот и все, как уж тут не волноваться? Она способная, от нее можно ждать, — задумавшись о чем-то и глядя в окно закончила Антонида Михайловна.

У нее сегодня был праздник, мы поздравили ее с днем рождения. По семейной традиции она пекла именинный пирог с земляникой и принесла его прямо на работу, напоминая, что к этому дню в июне поспевает земляника. Так за именинным пирогом продолжался рабочий разговор о сложном деле воспитания художника. Затем она как-то торопливо встала, сказав: «Мне пора». Мы еще раз поздравили Антониду Михайловну с днем рождения и пожелали ей здоровья, дальнейшего счастья, помня, что счастье у каждого свое и радость своя.

Целеустремленность поиска

У художников, несмотря на различие характеров, есть нечто общее, объединяющее их художественные натуры. Часто таким объединяющим началом является одержимость. Она проявляется неоднозначно. Одни в творчестве горят ярким пламенем, каждым нервом проявляя свою эмоциональность. Другие же внешне как будто стремятся к предельной сдержанности, ничем не проявляя признаков творческого волнения, но горят скрытым огнем — жаром своей души. К такому типу художников принадлежит Нина Александровна Любомудрова.

После окончания профтехшколы она работала в артели «Пролетарское искусство». Потом несколько лет преподавала.

Первая творческая работа была написана ею в 1949 году на сюжет сказки Пушкина «О мертвой царевне и семи богатырях». С тех пор художница многое успела сделать в совершенствовании своего мастерства, выявлении своего отношения к пониманию темы, сюжета.

Н. А. Любомудрова много пишет на сказочные сюжеты. Особенно плодотворными для нее были годы с 1963 по 1972-й. За это время ею написаны шкатулки «Сказка о попе и работнике его балде», «По щучьему велению», «Василиса премудрая», «Сказка о рыбаке и рыбке», «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях» (повторно), «Сказка о царе Салтане».

С 1972 года начинается существенный сдвиг от сказочных сюжетов в историческую тематику с гражданским, героическим пафосом. Так появилась работа «Иван Сусанин» с конкретным историческим образом, наполненным внутренним драматизмом. Такой поворот в творчестве Любомудровой не случаен. Он объясняется гражданской зрелостью художницы, желанием высказать свое отношение к подвигу героя.

В 1973 году написан «Сельский праздник на Руси». Это историческая конкретность иного рода. Но обе эти работы объединяет желание достоверно передать правду времени. Разумеется, это делается с учетом возможностей миниатюрной живописи.

В дальнейшем все определеннее будет выявляться жанровость произведений Любомудровой. Начало этому было положено работой «Русские потешки», написанной художницей в 1971 году. Тематика бытового жанра продолжена в «Сельском празднике на

Руси» (1973) и в «Балладе о красках». Значительность избранной тематики заставила художницу реализовать замысел на шкатулках крупного формата. Но, к сожалению, сами произведения от этого не делаются значительными. Тем более, что форма и размер шкатулок одинаковы. Впечатлению однообразия способствует и композиционное решение, которое явно тяготеет к картинности изображенного. Вряд ли такой принцип композиции в мстерском искусстве можно считать достоинством.

Признаки миниатюрной живописи ярко выражены в технике письма художницы, они требуют более ограниченной площади и наибольшего своеобразия в построении композиции.

Н. А. Любомудрова. Шкатулка «Партизанская ночь». 1975

Н. А. Любомудрова. Шкатулка «Степан Разин». 1982

Наши замечания никоим образом не принижают достоинств мастера. Нина Александровна — зрелый художник. Исполнительская культура ее работ высока. Ее творчество душевно, в особенности в произведениях малого формата. С особой проникновенностью художница дает характеристику семи мужиков в произведении по поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». В этой «говорливой» работе прелестен пейзаж, удачно дополняющий живую сценку. На шкатулке 1977 года «Партизанская ночь» пейзаж романтически приподнят. На этом фоне командир отряда отдает приказание девушке-санинструктору, здесь же изображена в движении конная повозка с поклажей. На переднем плане партизаны подносят ящики со снарядами к землянке-хранилищу. Все это объединено в композиционное целое. Кажется, ничего особенного не изображено, а произведение волнует. Волнует силой эмоций, ожиданием чего-то значительного, что не досказано художницей и как бы остается «за кадром».

Если произведение действительно поэтично, оно способно вызывать душевный отклик. Поверив в художественную правду поэтического образа, мы ищем в нем продолжения наших чувств. Не потому ли красота романтического и героического восхищает нас и долго живет в нашем сознании?

Хочется надеяться, что стремление к достоверности и

поэтическое видение художницы Любомудровой найдет свое продолжение в ее дальнейшем целеустремленном поиске.

На крыльях мечты

Я помню его еще мальчиком. Он часто встречался мне вместе с отцом — Александром Яковлевичем. Отец брал сына с собой и водил его за ручку. В этом угадывалась их взаимная привязанность. Шустрые, беспокойные темно-карие глаза выдавали подвижную натуру. И как-то не верилось, что такого резвого мальчугана можно держать в покорности. Это подтверждала и его одежда. От всей стройной фигурки веяло воинственностью и задором. На нем была темно-коричневая черкеска с серебряными газырями на груди, наборный ремешок с бутафорским кинжальчиком, эффектно перехватывающий талию. На голове — шапочка с красным верхом, отороченная белым мехом, на ногах — легкие хромовые сапожки. Ни дать, ни взять — сын гор Ахмет, сошедший со страниц «Героя нашего времени» М. Ю. Лермонтова и обещавший украсть свою сестру в обмен на коня Казбича. Но гор, как мы знаем, во Мстере нет, как нет и шумящих водопадов. И звали его редким для Мстеры именем — Лева. Никакой воинственности тоже не было, если не брать во внимание, как бегал он в детстве с деревянной саблей и пугачом, играя со своими сверстниками в срубах новых домов на Заречной улице. Было другое: наметившееся благополучие семьи А. Я. Фомичева.

Смолоду Александр Яковлевич учился в коммуне и имел незаурядные способности к живописи. В 1926 году уехал в Ленинград и некоторое время занимался живописью у известного баталиста Р. Р. Френца. Вероятно, из-за неустроенности вскоре вернулся во Мстеру. После службы в армии работал в ковровом цехе артели; затем заведующим производством в живописном цехе.

Подкралась война. Отец ушел на фронт. Девятилетний подросток с сестренкой остались с матерью, повторяя горькую судьбу многих семей. В 1943 году пришло извещение — отец погиб при обороне Ленинграда. Мальчишке шел всего одиннадцатый год. Учиться в школе как следует не пришлось, отвлекали дела взрослых — теперь они легли на хрупкие детские плечи. Нужно было помогать матери: ездить за дровами, по весне искать на прошлогодней пашне мороженую картошку, на полянах

рвать щавель, копать огород, полоть грядки. Так кончилось детство Льва Фомичева.

С войны стали возвращаться раненые друзья отца — художники, знакомые мастера, которые знали Льва с детства. Артель с трудом, но прочно начинала развертывать производство. Стал захаживать в нее и Лева Фомичев, его встречали как старого знакомого. Мастера обнаружили у паренька способности к живописи и попытались помочь учиться в местной художественной школе. Но способному мальчику было отказано в приеме за неимением семилетнего образования. Определили его учиться к опытному мастеру Ф. Г. Шилову. Так в течение трех лет Лева Фомичев овладевал навыками миниатюрной живописи. Не отказывали в помощи другие мастера, в частности, А. Н. Громов. «А затем учили все понемногу», — вспоминает Л. Фомичев. Так оказался он, как сын полка, воспитанником коллектива художников.

Ф. Г. Шилов многое дал своему ученику, помог ему встать на ноги, приняв его судьбу глубоко к сердцу.

В 1947 году Лева Фомичев написал свою первую творческую работу — «Дорога жизни». Не трудно понять, что взятая им тема перекликалась с памятью об отце, погибшем под Ленинградом. Это и было началом творческой деятельности.

Затем перерыв — служба в Советской Армии. По возвращении из армии, в 1954 году, он с новой энергией берется за работу. Много занимается, пополняя упущенное в образовании. Приобретает книги по искусству, выписывает журналы. Прислушивается к советам старых мастеров И. А. Фомичева, И. Н. Морозова. Жадно присматривается в музеях к древнерусской живописи, изучает искусство XVII века, сравнивает достижения мастеров Мстеры 1930-х годов. Переполненный впечатлениями, он мечтает о своем заветном, а мечта как птица способна летать и даже гнездиться на перепутье дорог, рождая новые мысли. Не удержишь мечту — улетит. И Л. Фомичев старался всеми силами удержать накопившиеся впечатления и закрепить рождение замысла во множестве вариантов рисунков — композиций. Он много пишет, пробует, не зная усталости. Ходит в окрестностях Мстеры по оврагам, пересохшим ручьям, ищет натуральные красители, собирает камешки и бежит с этими сокровищами, чтобы сейчас же, немедленно испробовать их. Утирает курантом на плите, мешает полученную краску с яичной эмульсией. На клочках бумаги пробует интенсивность цвета, кроющую способность краски, красоту тона. Испытывает их под покровным слоем лака, воздействием температуры при сушке. И уже потом радостный, умиротворенный своим открытием будет

священнодействовать, творить, колдовать, создавая изумительные миниатюры.

Л. А. Фомичев. Шкатулка «Сказка о золотом петушке». 1977

Л. А. Фомичев. Коробка «Переписка Ивана IV с князем Курбским». 1962

Ф. Г. Шилов. Коробка «Погоня». 1932

Так появятся на свет новые произведения на шкатулках — «Снегурочка и Лель», «Ничто в полюшке не колышется», «Белым снегом». В этих произведениях, наполненных тонким чувством, поэтической задушевностью, была одержана первая победа молодого Фомичева. Он вплотную приблизился к традициям 1930-х годов и уверенно заявил о себе как мастер. Было ясно, что рождается новый художник.

Отдавая дань уважения старым мастерам, а порой находясь под непосредственным влиянием А. Брягина, А. Котягина, он создает работы «Александр Невский на пути к городу Владимиру» (1958), «По долинам и по взгорьям» (1964). Между 1958—1962 годами появляется серия произведений, очень разных, но каждое из них по-своему совершенно. Художник делает качественный скачок в творчестве. Из-под его руки выходят «Последний набег», «Переписка Ивана IV с князем Курбским» (1962), «В универмаге», «Русь белокаменная», возникшие на основе традиционного наследия, но содержавшие много своеобразия в понимании и раскрытии темы, сюжета. В этих работах уже проявилась яркая

индивидуальность Л. Фомичева. Имя его прочно закрепилось в искусстве Мстеры и получило признание в коллективе мастеров.

Первая половина 1960-х годов стала началом интересной и плодотворной работы Л. Фомичева, которая продолжается стремительным взлетом к вершине мастерства. Окрыленный своими достижениями и признанием товарищей по искусству, он неустанно ищет пути наибольшего самовыражения и находит новые выразительные средства, которые стали называться «фомичевскими». Это была победа. К ней Л. Фомичев шел стремительно и быстро. Он находит только ему присущее цветовое решение, совершая, казалось бы, невероятное в традиционном искусстве Мстеры; открывает новые возможности изобразительных средств в овладении миниатюрной формой; пренебрегая многоречивой ремесленностью, Фомичев приходит к большому обобщению. По-своему пишет он горки, деревца, воду, палаты, только ему присущих коней. Всмотритесь в этих удивительно милых коней. Образ их создан воображением талантливого художника. Люди, населяющие миниатюры, также полны очарования и наивного простодушия, лишены искусственности и изощренности движений.

Поначалу пугала новизна решений. Уж очень все было необычно и как-то просто. Большие, не записанные плоскости земли с намеком на своеобразные кремешки, так же лаконично решенные палаты, интерьеры, ясность и определенность силуэтного решения человеческих фигур, не «забитых» многодельными разделками, — все это настораживало и в то же время давало повод к размышлению. А Фомичеву нужно было вырваться из круга привычных представлений и обрести свободу художественного выражения.

К радости достижений в искусстве заметно примешалась горечь утраты. В 1963 году умерла мать. Теперь на долю старшего в семье выпали новые заботы: при нем остались младшие сестренка и братишка. Глава семьи, которому многое предстояло делать, не теряя самообладания. И он работает.

В этот период созданы образцы для массовой продукции: «На старом уральском заводе», «Вездеход Кулибина» — один удачнее другого. Мастера охотно берут их для воспроизведения в копиях. Авторитет художника растет. Одержимый новыми творческими замыслами, он продолжает много работать. В 1964 году Л. Фомичев создает первое произведение на революционную тему — «По долинам и по взгорьям», решенное в красивом ритме, наполненное революционной романтикой.

Казалось бы, художник нашел себя, можно бы кое в чем и поуняться. Но нет! Порывистый и энергичный, он продолжает

поиски. Читает книги по древнему искусству, миниатюре, восхищается работами старых мастеров, а затем рисует, рисует, видимо, готовясь к какому-то новому этапу своего творческого пути. Захваченный замыслом, после работы на фабрике торопится домой, чтобы там длинными вечерами до полуночи творить что-то такое, чего еще не было.

Я не видел, как рождался замысел произведения «Ростовские звоны», какие изменения претерпевало оно в ходе создания композиции. Увидел уже готовую работу, увидел и ахнул, по-хорошему завидуя счастливой судьбе талантливого художника. Было приятно сознавать, что родился большой художник, что у Мстеры есть новые силы, которые способны развивать искусство дальше. Торжественное произведение родилось на стыке двух традиций: иконописи и книжной миниатюры, тем самым открыв новые пути в освоении этих традиций. Возмужало мастерство художника, освежилась палитра, обретая цветоносность; строже стал почерк мастера.

«Ростовские звоны» были написаны Л. Фомичевым в 1966 году. Эта работа открыла новый этап в его творческих исканиях. В 1968 году написаны «Слово о полку Игореве» и «Побег Игоря из плена». Единые по замыслу, они очень различны по декоративному строю. «Слово о полку Игореве» более классично и традиционно с точки зрения композиции, цвета и формы. «Побег Игоря из плена» неожидан по решению, не лишенному влияний других источников декоративного понимания цвета, в частности, живописи художника Н. К. Рериха. В этой работе много нового в передаче лаконичного обобщенного образа. Обратите внимание на стремительно летящую фигуру князя Игоря, уподобленную птице, или на застывшего в динамичной позе Кончака на фоне условно решенного красного шатра. Это не крик, а вопль, стон! Неслыханное Позорище! — Убежал из плена русский князь! Мы видим, как в верноподданнической покорности опустилась ниц стража Кончака, потому что беспощаден в своем гневе хан. Цветовой строй этого произведения основан на более открытых контрастных отношениях. Вместе с тем он вызывает попутные ассоциации и дорисовывает образы. Красная палатка Кончака — это не только жилище хана, но и цветовая метафора гнева, ярости; наконец, символ, знак того, что в эту темную ночь будет новая жертва — прольется чья-то кровь.

В произведении 1969 года «Осада города» колокола у Фомичева «звучат» в более тревожной тональности. Это набатный звон, призывно зовущий о помощи. Стремительно подступают к городу татары. Тем временем за крепостными стенами идет хмельное застолье. Цветовое решение композиции по-своему

интересно. Оно выдержано в темной цветовой гамме с тревожными силуэтами татарского войска. Незатейливый цветной орнамент удачно увязывает живопись с черным фоном шкатулки.

Лев Александрович много ездит, постоянно обновляя свои впечатления. Как-то летом 1974 года он пригласил меня в поездку по Золотому кольцу. Фомичевы собрались тогда всей семьей — жена Раиса Александровна и дочка Оля. Место в машине оказалось, и мы с женой с благодарностью приняли приглашение.

Приехав в Переславль-Залесский, остановились на берегу Плещеева озера. Именно сюда манило Л. Фомичева, в места, связанные с историей Петра Первого. И мы увидели озеро в солнечный ликующий день сверкающим, искрящимся. Долго молча ходили по берегу, не раз присаживались, завороженные великолепной панорамой. Лев Александрович признался, что Плещеево озеро давно манило его к себе в связи с новым замыслом. Я не пытался дотошно выспрашивать о нем, зная, как не любят этого художники. Но мое воображение рисовало работных людей, опускавших па взвихренные волны озера готовые к плаванию суда потешной флотилии. Надуваются ветром натянутые паруса и подобно белым лебедям то припадают в медленном крене над пучиной волны, то величаво поднимаются ввысь. Эти ли события волновали художника или другие, но мысленным взором я прикидывал, как это может получиться у Льва Фомичева.

Потом собирали в пойме цветы и дарили их маленькой Оле, поднимались по дороге все вверх и вверх, временами переходя на затейливые тропинки, озирались окрест, пораженные величием и красотой переславской земли. Поднявшись к Горицкому монастырю, мы незаметно оказались у входа в музей. То, что мы увидели в музее, было выше и значительнее простого удивления. Надо было видеть, с какой жадностью и неотрывным вниманием Лев Александрович рассматривал редкое по своей красоте и значительности собрание икон. Но время торопило. Впереди нас ждали новые встречи, новые радости. Перед нами лежала дорога на Ростов Великий. Надо успеть. Солнце клонилось к закату, близилась ночь. Видимо, каждый, потрясенный увиденным, сознавал, как жалки и малозначительны могут быть слова пред свершениями народа.

Вдруг, плавный изгиб дороги и... что это? Ростов.

Новый ошеломляющий наплыв впечатлений. Заходящее солнце накинуло светоносное очарование на узорочье куполов, башен, и они засверкали, заискрились, четко выделяя планы простых и ясных плоскостей храмов.

Мы забыли, что нам нужна гостиница. Спешно пошли. Переполнена, мест нет. Размещайтесь в палаточном городке... И... новое чудо! — Озеро Неро, а над ним в лучах угасающего солнца раскинулась великолепная панорама.

Мы долго сидели на берегу озера, солнце угасало в палевом разливе статичных облаков. Мы слушали тишину: спокойно и величаво плавилось в теплом мареве озеро Неро. Поднявшись, мы тихо пошли к своему временному обиталищу.

Летняя ночь коротка, она быстро привела за собой утро. Оно оказалось невзрачным, пасмурным. Накрапывал ленивый теплый дождичек.

— Вот если разненастится? — закрадывалась тревога. Но дождь кончился быстро, взошло солнце, и все засияло, обещая нам новые впечатления.

На площади Кремля уже было многолюдно, до открытия музея оставалось несколько минут. Людской поток засуетился, хлынув в открытые двери, и взорвавшаяся стихия понесла нас по лестницам, переходам, из одного помещения в другое. Наконец, вышли наружу, еще раз прошлись по территории Кремля к звоннице Успенского собора. Лев Александрович сразу оживился и как-то заволновался, видимо, что-то сверяя, часто смотрел на часы и как бы сам себе говорил: «Время выходит, а что-то медлят». И через какое-то мгновение полились удивительные мелодии Ростовских звонов...

«Вот теперь можно ехать дальше!» — возбужденно сказал Лева. Чувствовалось, что он доволен. Доволен увиденным и удовлетворен свершенным: его «Ростовские звоны» живут в единстве правды и поэтического вымысла.

Во второй половине дня мы приехали в Ярославль. Нас поразила ликующая праздничность города. Но главной целью было увидеть подлинную живопись Ярославской школы XVII века. И — вот она! Фомичев с захватывающим вниманием смотрит иконы и стенную живопись церквей Ильинской и Иоанна Предтечи. И радуется, радуется какому-то новому открытию. А спустя некоторое время, сформулирует ясную мысль: «Надо научиться писать так, чтобы преодолеть отставание, чтобы рука свободно делала то, что хочет ум и сердце. Этим я и думаю заняться».

И одержимый новой идеей, он оттачивает свое мастерство, стремится к свободе выражения. Порой кажется, что он уже достиг этого и в чем-то задерживается в своем дальнейшем росте. Стабилизировалось, устоялось цветовое решение, определилась и композиции. Может, это и есть та высота, к которой шел художник? А, может, это просто перепутье, проселок, с которого

перейдет он на широкий путь к достижению своей заветной цели.

Художник Л. А. Фомичев находится в расцвете сил. Заслуженный художник РСФСР, лауреат Государственной премии РСФСР им. И. Е. Репина, он думает не только о своем личном творчестве, но и озабочен повседневными делами всего творческого коллектива. Тревожится за судьбу мстерского художественного промысла, беспокоится, как бы в массовом потоке не разменять творческие достижения на ремесленные поделки и не обезличить тем самым искусство Мстеры. Цельный и последовательный в своем мировоззрении, Фомичев убежденно высказывается в пользу традиций: «Несмотря на древнее происхождение нашей традиции, искусство наше — самое молодое из всех искусств, и к нему как к молодому деревцу нужно любовно и бережно относиться». Он зовет беречь традиционное наследие потому, что из него можно черпать полной мерой и в полную силу возможностей.

На привольном берегу реки Мстерки стоит белая, как лебедь машина, готовая в новый путь, к новой крылатой мечте. Личного счастья тебе, художник, и больших свершений.

Трудная дорога

Разными путями приходят в искусство. Необычно складывалась творческая судьба Николая Ивановича Шишакова. Коренной житель Мстеры, здесь он провел основные годы учебы, здесь стал художником.

Ему было всего «восемнадцать мальчишеских лет», когда он в 1942 году ушел на фронт Великой Отечественной войны...

Мы помним, как трудно было им, наскоро обученным, вступать в отчаянную схватку с врагом. Он видел своими глазами метельный ураган танковых атак. Он знает, как в лютую морозную стужу, сохраняя присутствие духа, нужно быть готовым в любой момент к пехотной атаке. В одном из боев он был тяжело ранен, долго лежал в госпитале. В 1945 году вернулся во Мстеру. Нужно было продолжать учебу. Трудно, на костылях ходил на занятия.

Живописи Н. Шишаков учился у известного художника К. И. Мазина, миниатюрную живопись преподавал ему И. А. Фомичев. Мстерскую профтехшколу Н. Шишаков окончил с отличием. Незаурядные способности дали ему возможность поступить на четвертый курс Ивановского художественного училища. Он и

училище закончил с отличием, успешно защитив дипломную работу «Мы пойдем другим путем». Это была серьезная тематическая заявка. Работа выпускника была репродуцирована в газете «Призыв».

После окончания училища Н. Шишаков оказался на распутье двух дорог: или совершенствоваться дальше в области станковой живописи, или основательно заняться миниатюрой. Выбор был сделан — он едет во Мстеру! С 1951 по 1954 год преподает рисунок и композицию в художественной школе, основательно изучает теорию и практику декоративного искусства, вынашивает замыслы будущих произведений, работает над рисунком и эскизами композиций.

Наше близкое знакомство с Н. И. Шишаковым возникло в 1950-е годы, в совместной работе в художественной школе. Это были трудные годы для мстерского промысла. Часто заносило мастеров на ложный путь. В погоне за темой и мнимой достоверностью молодые мастера теряли связь с традиционной основой искусства. Лучшие достижения в искусстве Мстеры 1930-х годов нередко ставились под сомнение. Неверно понятый метод социалистического реализма сводили к картинке, выхолащивалось условно-декоративное начало в угоду натуралистическому.

В то сложное время мы много беседовали с Николаем Ивановичем. В осенние и зимние вечера подолгу засиживались, размышляя, а что оно такое, в сущности, мстерское искусство и каким ему следует быть? Спорили, горячились, уносясь порой в заоблачные дали. Стремясь к простору мысли, уходили из домашнего очага на батареи, к необъятной широте горизонта. Расставаясь, провожались и в конце концов было трудно понять, кто кого провожает, потому что мы вновь и вновь возвращались к захватившим нас мыслям и шли безотчетно, чтобы потом с разгоряченной головой не спать ночь и думать, думать все о том же. Это был прометеев час, озарявший нам путь к полноте выражения наших чувств. Может быть, многое не состоялось, а многое отвергла действительность. Но это было время озаренной мечты, это была песня песней желанному искусству Мстеры.

С 1954 года Н. И. Шишаков — художественный руководитель коллектива художников. В 1957 году за участие в выставке, посвященной всемирному фестивалю молодежи, он был награжден золотой медалью и дипломом первой степени за ларец «Снегурочка». Эта красивая многообещающая работа принесла художнику заслуженную награду. Не случайно на вопрос — какие свои работы он считает лучшими? — Николай Иванович назвал «Снегурочку» и «1812 год». Через десятки работ и годы

напряженных творческих исканий художником был перекинут мост к своим лучшим созданиям.

Н. И. Шишаков. Ларец «Снегурочка». 1958

Н. И. Шишаков. Шкатулка «Варшавянка». 1965

Произведение «1812 год» написано в 1963 году. Если в работе над «Снегурочкой» Шишаков решал задачу воплощения образов

лирических персонажей, то в «1812 годе» он ищет образного решения исторической темы. Две разных линии творческой направленности, две противоположные точки в искусстве художника. Которая из них главная? Право решать остается за художником. Думается, что «Снегурочка» является лирической песней настоящего поэтического зачина, и художник должен допеть ее до конца. Эта работа возникла на основе пристального изучения искусства Мстеры 1930-х годов. «1812 год» демонстрирует новое направление мысли в освоении наследия старых мастеров с попутным влиянием других традиций и художественных направлений. Мировоззрение художника заметно усложнилось впечатлениями от достижений в искусстве многих и разных школ. Внешне может показаться, что выходя на новый путь исканий, Шишаков в чем-то забывает о тесной связи с местным традиционным наследием. Но, по существу, это не так. Он усложняет эту связь в сторону наибольшего выражения значительности содержания, поступаясь поверхностным пониманием декоративного, подчиняет образную суть детали целостному выражению идеи произведения. Николай Иванович говорит: «Я высоко ценю традиционное наследие старых мастеров 1930-х годов, в своем творчестве они исходили от грамотности и культуры построения композиции, цвета и формы — всего в целом».

В произведении «1812 год» Н. И. Шишаков условно изображает место действия — Бородинское поле. Обратим внимание, художник не называет свою работу «Бородинское сражение», хотя это и было главным в ее содержании. Кажущаяся недомолвка здесь очень определенна и значительна, потому что историческая достоверность Бородинского поля заставила бы художника быть документально точным в изображении географического ландшафта. А это, в свою очередь, лишило бы произведение условной свободы выражения, а, следовательно, привело бы к потере декоративного начала, которое выражено необычно для Мстеры. В плане исторической достоверности многое в этой работе осталось как бы за кадром и дорисовывается зрителем ассоциативно.

Н. И. Шишаков. Шкатулка «1812 год». 1963

Название произведения — «1812 год» — предопределило более широкий смысл художественного воплощения темы. Оно приняло символическую окраску. Художник очень верно понял главное, заставив жить свое произведение в том смысловом ключе, который хранит народная память о ратных подвигах русского солдата священной войны 1812 года, о былинной непостижимости духа русского человека.

Преднамеренно сдвинуты расстояния между войсками Кутузова и Наполеона. В левом углу композиции художник показал святыню — сердце Родины — Московский Кремль. Действие развертывается на бурно-грозовом фоне неба, тревожно напоминающем — беда неизбежна. Сражения еще нет, лишь только сближаются в боевом построении противоборствующие силы, выходят крестьяне навстречу беде, покидая подожженное жилище, неубранное хлебное поле. Они уходят, чтобы принять прямое участие в партизанской войне. Полководцы сосредоточенно ждут боя. Заметим: кульминация действия построена на психологическом моменте. При условном обобщенном воплощении замысла художник стремится быть возможно более достоверным в архитектурных сооружениях, в одежде солдат и полководцев и более правдиво представить, как могли идти войска в боевом порядке. Шишаков понимал, что если этого не будет в произведении, ничего не останется и от исторического события. Но достоверность факта в то же время сдерживала художника своей официальностью, заданной обусловленностью. В самом деле, нельзя же было одеть фельдмаршала Кутузова в простую сермягу или поддевку, а равно и солдаты по роду войск должны быть одеты в официальную форму одежды того времени. Поэтому покрой одежды, ее цвет не только сдерживали декоративность цвета, но и определяли цветовое решение произведения в целом. Например, мундир Кутузова решен сочным зеленым цветом, ему и положено быть

таким. Но чтобы удержать его в живописной согласованности с окружением левого края композиции, художнику потребовалось низ кремлевской башни сделать также зеленоватым, но несколько в другой тональности и дать подобную перекличку голубовато-зеленого тона в постройках Кремля. Не сделай он этого, цвет мундира Кутузова не имел бы цветовой поддержки. Поэтому историчность во многом определяет и колористическое исполнение произведения, задает ему тот или иной настрой, вплоть до драматического звучания цвета, что и передает Шишаков в своем произведении. В этом случае местные мстерские традиции перестают работать на декоративный образ, они во многом трансформируются в нечто другое. Уходят привычные детали — пробел в одеждах, лещадки и кремешки в горках. Они здесь просто неуместны и представляли бы собой инородное тело. Таким образом, цвет и пластика формы в местном мстерском понимании в чем-то утрачивают поэтическое живописное начало и обретают смысловую логику. Образ-представление замещается смысловым значением достоверности.

Мы заметили вначале, что кульминация действия сюжета психологична: за внешним спокойствием солдатских масс скрывается лихорадочное биение сердца каждого солдата в отдельности. Как же решается эта ответственная задача образной характеристики солдат и полководцев? Художник хорошо понимает, что передача психологического образа персонажа в декоративном искусстве выше возможностей миниатюрной живописи. Поэтому он решает эту задачу в традиционном ключе общевидовых характеристик: это гусары, уланы и пр. Понимая ответственность, художник любовно написал фельдмаршала Кутузова, наделив его признаками сходства, выполнив это условными, ограниченными средствами миниатюрной живописи. В конечном итоге, исключая психологизм образа, ассоциации работают на обратную связь — на образ-представление, не выводя его из традиционных принципов решения. В итоге получилось, может быть, в чем-то спорное, в чем-то проблематичное произведение, но своеобразное и красивое.

Особенностью его является высокая гражданственность. Это — то главное, к чему шел художник своей трудной дорогой.

Николай Иванович стремится к наибольшей содержательности своих произведений, чтобы непосредственнее и ближе ответить ими на запросы своего времени. О своих целях в искусстве он говорит: «Мои личные цели и задачи состоят в том, чтобы развивать дальше традиции Мстеры, изучать наследие старых мастеров и наследие всего искусства». Это — кредо художника, которое во многом раскрывает его мировоззрение и

ставит на творческом пути много проблем. «Без изучения старого невозможно искать новое. Каждая эпоха ставит свои задачи в искусстве, и каждое десятилетие требует своей оценки. Так же, как и любая тема требует своего решения. Я по мере сил старался и стараюсь придерживаться этих задач. Отсюда рождается индивидуальность художника и наибольшая связь его со временем».

Связь художника со своим временем определяет избирательность тематики произведений, значительных и емких по содержанию. Не боясь трудностей, Н. Шишаков идет им навстречу. Так рождались новые творческие замыслы: «Петр I на строительстве Петербурга», «Варшавянка», «Железный поток» и другие. Художник Шишаков хорошо знает, насколько труден этот путь исканий, поэтому поверхностный подход к решению темы им исключается. Он долго вынашивает свои замыслы и упорно потом работает над ними с карандашом и кистью. Он много думает о дальнейших путях развития своего творчества. «Если слепо копировать старых мастеров, — говорит художник, — жить и работать тем временем, в котором они жили, то здесь не будет дальнейшего развития миниатюры, а просто будет ее сохранение... Дальнейшие пути и перспективы развития искусства Мстеры, мне кажется, состоят в том, чтобы отражать свое время. Но при этом необходимо в совершенстве знать свои традиции, стилевые особенности письма, законы композиции и декоративные принципы решения».

Склад ума художника аналитический. В беседах об искусстве он всегда оставляет место для вопроса — «А вы как думаете?» Если вы ответите на поставленный вопрос достаточно аргументированно, он подтвердит: «Совершенно верно. Но я все же остаюсь при своем мнении». Если ответ окажется не убедительным, он скажет: «Этого я не понимаю. Может, так и следует понимать, как вы говорите, но все же надо разобраться». В том и другом случае Николай Иванович оставляет за собой право последнего слова. Такова особенность характера художника.

Работает Шишаков по особому увлеченно, самозабвенно и отрешенно. Он хорошо знает цену творческому труду. Этот труд для него нелегок. Ставя перед собой трудные задачи, а он любит их ставить, он идет к цели упорно, с усилием, преодолением, с требовательностью к себе.

Николай Иванович осторожен в суждениях, избегает категорических высказываний. В разговоре чувствуется, что он щадит собеседника или просто терпит. Если разговор перестал интересовать его, он все равно слушает, но думает уже о другом.

Сосредоточенность его взгляда дает сигнал — надо уходить. Больше разговора не получится. Чем дальше будете затягивать ваше посещение, тем чаще Николай Иванович будет вставать, куда-то уходить, вновь появляться и... это значит — разговор окончен. Его ждет работа, которую он делает с упоением, идя своей дорогой, через трудности к новым радостям открытий!

«... Поймите меня правильно...»

Мы пригласили его как ведущего художника Мстеры на встречу с учащимися художественной школы и ожидали, что состоится встреча с интересным художником и собеседником. Он не обманул наших надежд.

Порывистый и уже взволнованный, входя в класс, положил на стол емкие папки своих рисунков; извиняясь, поздоровался. Он пришел к нам прямо с работы. Энергично сел за стол, поставил на локти подвижные руки и, уперев в них подбородок, долго и сосредоточенно смотрел в никуда, думая о чем-то. Была пауза, казавшаяся вечностью, от которой ждешь чего-то интригующе-значительного. Учащиеся замерли в ожидании. Он, как бы нахохлившись, а затем выпрямив спину, энергично опустил руки на стол. Каким-то глуховатым, сжатым спазмом голосом заговорил.

— Поймите меня правильно, — как бы раскаиваясь в чем-то говорил Юрий Михайлович Ваванов. На его подвижном лице заходили желваки. — Как выпускному курсу вам скоро, очень скоро предстоит работать на фабрике. Там все очень просто — требуется уметь работать, при этом выполнять производственный план. Но я знаю, вы ждете и другого ответа. Вас интересуют также вопросы творчества. Вы народ грамотный, все со средним образованием и должны понять, что вопросы непосредственной творческой работы не исключаются на фабрике, но они ограничены производственными условиями. На фабрике все оценивается готовым результатом найденного. Поэтому там нет места для бесконечных творческих поисков и экспериментов. Все это остается с художником и осуществляется им по особому личному творческому плану за счет изыскивания свободного времени от основной производственной работы. Все это, что я вам принес, — он показал на папки — все сделано дома в осенние и зимние вечера, которые длятся у художника, порой, до полуночи. Тяжело, но иного пути пока нет. Приходится работать и на

производстве, и дома. Устаешь. — Он раскрыл папки с работами. — Вот, посмотрите. — И шутя добавил, — а я пока отдохну. — На его лице появилась усталая улыбка.

Отдохнуть художнику не пришлось в тот памятный вечер. Уже не один раз открывались папки с рисунками и передавались учащимся по кругу. Вновь и вновь, вызывая восхищение и взволнованность. В них покорял большой труд и зрелое мастерство художника.

Затем задавали вопросы.

— А кто был Вашим учителем по миниатюрной живописи? — спрашивала ученица.

— А какая была Ваша первая работа и какой след она оставила в дальнейшем творчестве? — напористо спрашивал ученик.

— Как Вы относитесь к художественному опыту старых мастеров? Много было задано и других вопросов. Чувствовалось, что ребята готовились к этой встрече и заинтересованно выясняли свое отношение к искусству. Несмотря на свою усталость, Юрий Михайлович оживлялся и находчиво отвечал:

— Родился я в 1937 году в селе Доброе под Владимиром. Рисовать любил с детства, а поступил в художественную школу как-то неожиданно. Учителями были те же, кто работает и до настоящего времени: миниатюрной живописи учился у Е. Н. Зониной, по рисунку и живописи занимался у И. И. Семина и И. Д. Юдина. Сопоставляя свое прошлое и ваше настоящее, хочется сказать, что вам сейчас, конечно, учиться легче. Мы приходили с семилетним образованием, а вы приходите теперь с восьмилетним и даже десятилетним. В настоящее время молодежь пошла за знанием, и в этом большой смысл веления времени. Отвечая на поставленные вами вопросы хочу сказать, что свою первую работу помню как работу — и только. Впечатлений и следов она не оставила. До сих пор отчетливо помню свою беспомощность, робость и застенчивость. Надо было поднять руку и к кому-то постучаться, а не мог... Так появилась моя работа «Боярин Орша». Во время учебы, а потом и в работе мной овладело чувство соревнования. Постоянно задавал себе вопрос, почему они могут, а я? — Тоже смогу!

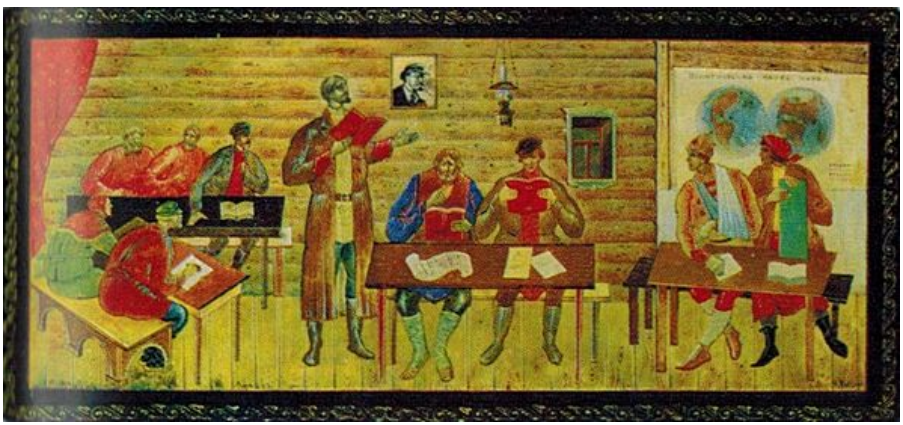
С большим уважением отношусь к старым мастерам и, прежде всего, к высокой штудии их мастерства, потому что основой нашего искусства должна быть серьезная школа мастерства в самом высоком ее значении. Нужно любить свое дело, работать всегда и везде. Думать и работать. Мысли не надо давать застоя.

Самый трудный вопрос — об отображении современности.

Мне кажется, смысл современности состоит в стремлении к лучшему — высокому. Отсюда и искусство обязано быть духовно наполненным, искренним и качественно высоким.

Все, что говорил Ю. М. Ваванов, было логическим продолжением его постоянного творчества. Видя его за работой, а теперь слушая, невольно испытывал радость за художника, наполнялся к нему уважением.

Ю. М. Ваванов. Коробка «Красные люди гонят плоты, зеленый поток ревет». 1965



Ю. М. Ваванов. Сигаретница «Ликбез». 1968

Ю. М. Ваванов работает самозабвенно и истово. Это высокий пример самоотверженного труда. В его опыте, как и у других творчески одаренных мастеров, сошлись попутные дороги творца и рабочего исполнителя. В силу производственных условий промысла преобладающая роль остается за мастером-исполнителем. На фабрике пока еще нет соответствующего дифференцированного подхода к труду художника. Приспосабливаясь к этим условиям, Ваванов расчетливо, с особым напряжением использует свой труд. Он отрывается от работы лишь покурить, сделать две-три затяжки сигареты, и мчится, как порывистый ветер, к работе.

В последнее время он трудится преимущественно над крупноформатными настенными пластинами. И этим устанавливается некий стереотип художественного исполнения. В свое время пластина была отвергнута как «несвойственное дело для Мстеры». Теперь же она процветает вновь. Почему? Только потому, что пластины покупаются и бесконфликтно входят в современный интерьер.

В этот процесс сама жизнь вносит поправку. Кажется, все кончается благополучно. И все же при этом теряется престижность личности художника. Произведение безвозвратно уходит к покупателю, не оставляя адреса владельца. Книга писателя издается массовым тиражом и становится достоянием многих. Произведение художника, уникальное в своей сущности, является достоянием одного, причем обезличенного «покупателя». Задумай художник собрать свои произведения хотя бы для персональной выставки, и из этого ничего не получится. В лучшем случае он может представить себя эскизами и рисунками композиций, а это не дает полного представления о творческой личности.

Со всей остротой стоит вопрос поиска условий для создания уникальных произведений. Имя художника живет в его произведениях, и он заинтересован, чтобы их видел широкий круг зрителей. Художник живет особой жизнью, не только сознанием своего долга перед коллективом, производством, но и перед искусством. Он ответственен и за то, какой вклад он вносит в общее развитие своего промысла. И с этим нельзя не считаться.

Бывают в жизни события, которые много лет спустя познаются как исторические. Познав их, человек сам становится причастен к истории и утверждает в ней свое имя.

К началу Великой Отечественной войны 1941—1945 годов будущему мстерскому художнику Пете Сосину было без двух месяцев пять лет. Он не осознавал тогда смысла этого страшного слова — война. Тем более в таком возрасте трудно было предсказать будущее художника. И, действительно, путь в искусство Мстеры для Петра Сосина не был прямым. Круто повернув в сторону, он обозначил перелом в его биографии.

В 1952 году П. Сосин поступил в Мстерскую художественную школу на граверное отделение, которое успешно закончил в 1955 году как один из лучших учеников, получив специальность гравера по стали и цветным металлам. Искусству гравирования он учился у Виталия Кирилловича Кондратенко. Казалось бы, все определилось. Наметились перспективные возможности увлекательной работы по металлу. Но жизнь распорядилась по-своему. Отец погиб на войне, осталась семья; сложившиеся обстоятельства заставили задуматься. Работать по специальности на местном ювелирном производстве он не стал — не нашел там возможности для творчества. Подошли годы службы в Советской Армии. В 1958 году, после увольнения из армии, Петр Сосин поступает учеником в живописный цех артели «Пролетарское искусство». Новое дело пришлось осваивать с «азов». Первые навыки работы он получил от Б. Н. Любомудрова.

— После того, как был переведен на сдельную самостоятельную работу, — вспоминает мастер, — сидел за одним рабочим столом с Н. В. Медведевым, Н. И. Шишаковым, Н. В. Божевольновым. Воспоминания о товарищах по работе остались у меня самые хорошие. Помню, в августе 1958 года написал первую свою творческую работу «Три девицы под окном».

Это была по размеру маленькая вещь (8,4х8,4). С этого времени начал работать творчески. В этом мне помогали В. Ф. Некосов, Б. И. Коромыслов и весь творческий коллектив.

Так тепло и признательно отзывается художник о тех, кто помог ему встать на ноги.

П. И. Сосин необычайно трудолюбив и упорен в работе. Он многое уже успел сделать. Короткий перечень его работ — «Конец рабочего дня», «Едет парень на телеге», «В разливе», «На границе», «Пахари», «Тачанка», «Кокушкино — первая ссылка», «Наш паровоз, вперед лети», «Внучата», «От Оки до Одера» и многие другие — говорят о чувстве новизны, свежести тематического замысла, о гражданственной причастности к событиям своего

времени.

П. И. Сосин. Коробка «Пахари». 1970

П. И. Сосин. Шкатулка «От Оки до Одера». 1975

Петр Сосин немногословен, но за его молчаливостью скрывается оригинальность, он свежо мыслит и чувствует. И мы не перестаем удивляться, откуда к нему пришла столь емкая и дерзкая творческая мысль — рассказать живописными средствами о войне. Где тот запас впечатлений у человека, который по счастливой случайности не воевал, но так взволнованно смог передать один из эпизодов войны? В чем же скрывается неистребимая сила дара художника, способного взволновать нас, видевших войну своими глазами? Что видел и знал о войне художник, чтобы определить так ясно творческий замысел своего произведения «От Оки до Одера»?

Он видел уже в послевоенное мирное время на пьедестале

почета бронепоезд «Илья Муромец». Этот памятник военной доблести и славы стоит теперь на вечной стоянке в городе Муроме возле соснового парка, в стороне от широкой автострады Владимир — Муром. На сером шершавом монументе обозначен легендарный путь бронепоезда «От Оки до Одера». Художник также видел железнодорожный вокзал в Муроме, где мог формироваться бронепоезд перед отправкой на фронт (следует заметить, что это теперь два разных объекта, лишенных в силу каких-то причин исторического единства и ансамблевой цельности). И это все, что он мог видеть. По этим отрывочным данным требовалось воссоздать событие, как оно было или как могло быть. И надо сказать, художник справился со своей задачей. Опуская детали, учитывая специфику условных изобразительных средств миниатюры, П. Сосин создал произведение в декоративном ключе и на основе традиционного наследия мстерской живописи.

Что же способствовало столь удачному раскрытию темы войны? Думается, прежде всего, широта замысла. Частный эпизод формирования бронепоезда «Илья Муромец», положенный в основу сюжета, дал повод художнику вспомнить весь легендарный путь, проделанный бронепоездом от Оки до Одера. Возникающие при этом ситуации, независимо от того отображены они в произведении или нет, работают на образ-представление широкого масштаба.

Мне вспоминается действительный случай, прямо не относящийся к бронепоезду «Илья Муромец», но имевший место в сталинградском госпитале, где командир другого бронепоезда, умирая, продолжал отдавать боевые команды. Этот образ для меня незабываем. Он не уходит из памяти до сих пор потому, что в нем концентрируется вся жестокость войны. Так единичный факт, отдельный эпизод способен работать на образ — представление о войне в целом, если художник избирательно подходит к теме, к сюжету.

Но выбрать тему и выносить ее, как говорят художники, — это только часть дела. Необходимо еще ее воплотить в зрелый художественный образ. Воспользуемся возможностью и посмотрим, как это делает П. И. Сосин в своем произведении «От Оки до Одера».

Он ни в чем не изменяет сложившемуся традиционному методу мстерского искусства. Художественный замысел живет в тесном взаимодействии с декоративной изобразительной формой. Тема и сюжет передаются средствами символики, убедительно и настойчиво.

Композиция строится плоскостно и исключает глубину

воздушной перспективы. Фронтальное развернутое построение центральной группы персонажей живет в согласии с архитектурой вокзала, каланчой, заводом и другими постройками. Целостному впечатлению способствует узорочная разработка архитектурных форм, удачно перебиваемая условными башенками, ритмичным членением построек, силуэтами оконных и дверных проемов. Довольно простая прямоугольная форма бронепоезда органично вошла в узорное архитектурное окружение вокзала. Повторы горизонталей и вертикалей архитектуры создают крепкое композиционное целое с условно-решенным пейзажем — горками, деревьями, которые дополняют узорочье композиции как с точки зрения пластики формы, так и цветового решения. Создается впечатление грандиозности события, значительности и многомасштабности происходящего.

Слева вверху помещен одноглавый орел с распростертыми крыльями — эмблема фашизма. Под ним рейхстаг. Еще клокочет Одер, как кипящий котел. Сжимается багровое солнце, замкнутое в упругую спираль. Военная тревога еще не кончилась. Вверху справа тревожно течет Ока. С ее берегов, как мечта, поднялся и сел на боевого коня былинный богатырь, провожаемый старцами. «Илья Муромец» — написано на борту бронепоезда. Под этим легендарным именем формируется бронепоезд, которому поистине предстоит легендарный путь — от Оки до Одера. В центре композиции, выстроились на посадку солдаты. Стоящий на возвышении воин обращается к ним со словами напутствия. Указывающий жест его руки определяет путь следования бронепоезда. Впереди стоит полусогнутая фигура железнодорожника, напряженно ожидающего команды, чтобы перевести железнодорожную стрелку. Сцена расставания солдат со своими близкими наполнена суровой сдержанностью, перерастающей в фигуре женщины с ребенком на руках в эпический образ матери. Цвет одежды солдат условен и подчинен общему цветовому строю произведения. Багряно-палевый накал солнца лежит тревожным отсветом на всем: пейзаже, архитектурных постройках, фигурах солдат. Острые лучики резко положенных пробелов одежды и лещадок горок у основания бронепоезда и между фигурами солдат усиливают взволнованность происходящего.

Темные холодноватые оттенки цвета воды, деревьев, бронепоезда создают необходимый контраст, усиливающий цветовую выразительность композиции.

Мы попытались сделать подробный разбор произведения «От Оки до Одера» П. И. Сосина с тем, чтобы наглядно показать, как в сложных противоречиях с новым содержанием трансформируется

традиционная изобразительная художественная форма.

На каких же художественных принципах возможно единство формы и содержания, не теряющее самобытных особенностей мстерской народной живописи? Этими принципами являются условный иносказательный изобразительный язык, основанный на понимании символики образа. Символический образ может состояться только в том случае, если он вытекает из внутренней сути содержания задуманного произведения, если он художественно оправдан. А чтобы он был оправдан, его необходимо искать в творческом совмещении с реальным событием. В этом вся трудность. Символическому образу всегда сопутствуют дополнительные ассоциации. Чем значительнее такой образ, тем эти ассоциации конкретнее и значительнее; чем менее значителен образ, тем они более расплывчаты и противоречивы. Именно это чаще всего и делает образ-символ неубедительным, а порой его искажает. В поиске художника Сосина поражает, что он использует традиционные изобразительные средства неожиданно ново, применяет их в соответствии с конкретным композиционным замыслом. Думается, что именно это при высокой исполнительской культуре, ставит его в один ряд с ведущими художниками современной Мстеры.

За круглым столом

Художники Мстеры много говорят о традициях, и их можно понять. Традиционное наследие мстерского искусства своими корнями уходит в глубь веков. Оно впитало в себя многие наслоения времени, спрессовало многие культурные ценности народа. Мы с надеждой смотрим на молодое поколение художников, на котором лежит дальнейшая историческая миссия развития этого искусства. Важно не только беречь традицию, но и приумножать ее достижения.

Дальнейшее развитие коллективного народного искусства невозможно без притока свежих сил. А для этого молодым необходимо овладеть знанием и опытом предшествующих поколений, в этом основа преемственности традиций.

Молодые художники рождения сороковых, пятидесятых годов на себе испытали всю сложность переходного послевоенного времени. Трудные военные годы были озарены победой нашего народа, открывшей безграничные возможности для дальнейшего

развития личности. Закон о всеобщем среднем образовании гарантировал приток грамотных людей во все сферы народного хозяйства и культуры, в том числе и в народное искусство Мстеры. Так пришли в художественный промысел молодые мастера В. Ф. Некосов, Л. Г. Зуйков, В. Ф. Малахова, В. П. Фокеев, В. Н. Молодкин, В. К. Мошкович и многие другие. Их творческая деятельность началась в 1960—1970-е годы. К этому времени искусство Мстеры очистилось от натуралистической серости, нарочитой помпезности, выявив свою декоративную сущность, свое подлинное лицо. Большую роль в этом процессе сыграли старые мастера: народный художник РСФСР И. А. Фомичев, заслуженный деятель искусств И. Н. Морозов и народный художник РСФСР Е. В. Юрин.

Приняв эстафету преемственности, внесли свой вклад в укрепление и развитие традиций молодые тогда художники Л. А. Фомичев и Н. И. Шишаков. Неоценимую помощь промыслу оказали в 1950—1960-е годы Научно-исследовательский институт художественной промышленности и Музей народного искусства. Доброжелательность, заинтересованность в творчестве народных мастеров со стороны искусствоведов Г. В. Яловенко, Л. К. Розовой, Б. И. Коромыслова оставили глубокий след в формировании личности художников, в развитии их творчества.

Особенностью прошедшего периода было всемерное укрепление традиционных основ искусства, отказ от случайного, подражательного. При этом постепенно подчеркивался художественный опыт старых мастеров — Клыкова, Котягина, Брягина, Овчинникова, Морозова и Фомичева. Серьезный анализ их искусства указывал пути в становлении и индивидуальных особенностей творчества, что было особенно важно знать молодым художникам с тем, чтобы не обезличить себя, не снивелировать самобытные черты каждого.

Мировоззрение старых мастеров было цельным. Для них способы и приемы древнерусского искусства были привычными. Осознанно привычной стала и метафоричность изобразительных средств миниатюрной живописи. В основе же всего лежал огромный труд — штудирование канонических подлинников, иконографии и т. п., на которое уходили годы. Так складывалась профессиональная привычка, которая не давала возможности выйти из круга унаследованной традиции, старые мастера не могли изменить тому, что знали и умели. Переосмыслить свой опыт в новых условиях могли только творчески одаренные, талантливые и одержимые люди, не изменяя цельности своей натуры придти к новому искусству.

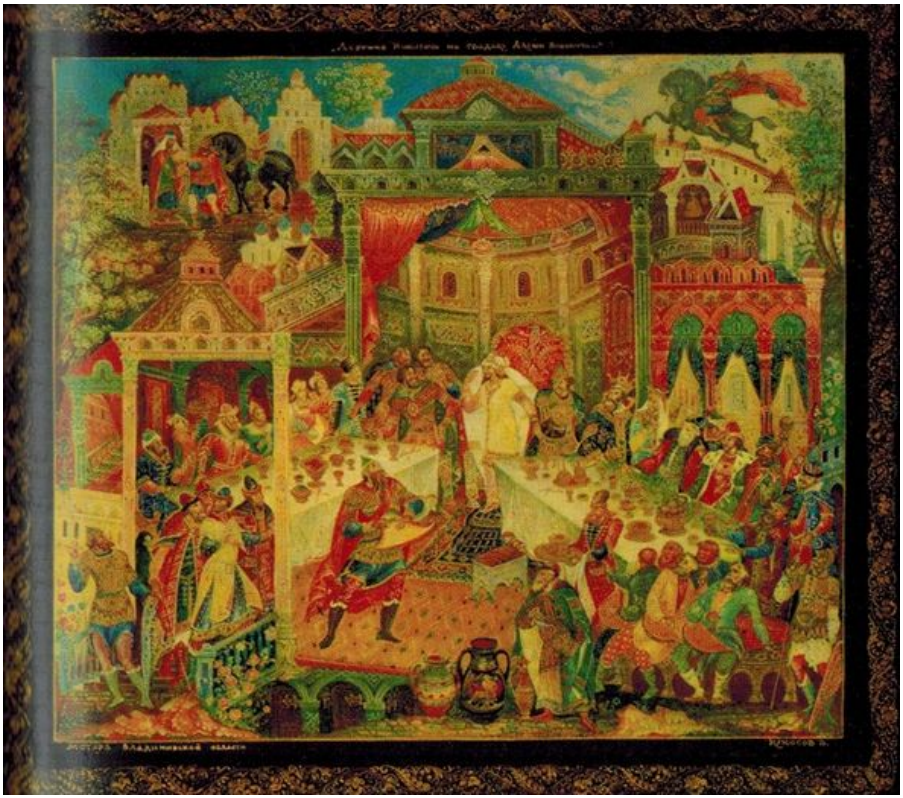
Молодым мастерам, воспитанным в условиях современной

действительности, становится все труднее понять отвлеченность изобразительных средств древнерусской живописи, а, следовательно, и возможность их переосмысления. Поэтому в творческих поисках, встречаясь с противоречиями содержания и художественной формы, они иногда стремятся обойти их или отвергнуть, впадают в подражательность.

В дальнейшем совершенствовании мастерства немаловажное значение имеет художественная направленность, умение видеть за повседневными задачами перспективные и долговременные, последовательно добиваться их осуществления — позиция, которая должна исходить от руководства промыслом.

Сегодня в искусстве Мстеры трудится молодежь, от которой зависит его судьба. Через десять-двадцать лет эти художники будут другими. Но зачин, который они делают сейчас, весьма интересен.

Прозрение в творчестве приходит по-разному. Одни идут к цели, преодолевая свой путь медленно и мучительно. Другие же стремительно-быстро добиваются успеха. Так пришел в искусство Мстеры Владислав Федорович Некосов. В 1963 году появилось одно из первых его произведений «Хуторок», которое было приобретено Музеем народного искусства. С 1959 по 1965 год им был создан целый ряд образцов для воспроизводства в массовой продукции: «Пришла весна в мои края», «По мосточку узкому», «Перевоз Дуня держала», «Метелица», «Соловьи» и другие. Особенно плодотворными для художника стали 1965—1967 годы. В это время родились миниатюры: «Пряха», «По щучьему велению», «Лиха беда началом» — последняя экспонировалась на всемирной выставке «ЭКСПО-67». Вслед за ней были написаны: «Во колодце водица холодна», «Борис Годунов», «Эй, вы, нули...», «Поединок Мстислава с Редедей».



В. Ф. Некосов. Шкатулка «Добрыня Никитич на свадьбе Алеши Поповича». 1977

В. Ф. Некосов. Шкатулка «Князь Игорь». 1976

Пытливый юноша много трудился над повышением своего профессионального мастерства. Пристально присматривался к работам И. А. Фомичева, И. Н. Морозова, восхищаясь ими, стремясь проникнуть в суть художественного метода старых мастеров; следил за успехами искусства Палеха, Холуя,

Федоскина. Изучением истории народного искусства В. Некосов расширяет свой кругозор. Выдающиеся произведения прошлого открыли ему закономерности развития народного искусства, полученные сведения обогатили способности, заметно выросло его мастерство, а вместе с ним и авторитет среди товарищей по искусству. В течение десяти лет он был художественным руководителем промысла.

В. Ф. Некосов многое сделал для оказания творческой помощи молодым художникам. Его живое воображение и какое-то безошибочное чувство меры в оценке работ товарищей говорят о тонко развитом вкусе. Подтверждается это и его личными произведениями. Природа наградила Некосова многими достоинствами. В свою очередь он любит природу, видит ее глазами живописца и слушает ее голоса как прирожденный музыкант. Присутствие В. Некосова среди друзей делает обстановку более располагающей. Он владеет тем ключом, которым открывается путь к доверию людей, снимается отчужденность, что в немалой степени способствует сплоченности творческого коллектива.

Склонность к музыке смолоду привела его в самодеятельный духовой оркестр. И не случайно ни одна коллективная песня художников Мстеры не обходится теперь без дирижера — Владислава Некосова.

Иногда он раскаивается в потерянном времени, недостаточной работе творчески, что теперь приходится наверстывать. Думается, что в этом художник неправ. Он ничего еще не потерял, а, наоборот, приобрел цельность мироощущения. У В. Некосова есть свое художественное кредо — «создавать красивые вещи». Обобщая свои цели в искусстве, он что-то не договаривает. Вспомнив «Конец сказки» Некосова, понимаешь заложенный в ней смысл. Он соотносит свое творчество с задачами времени, стремится найти свою тему, свое место и индивидуальное лицо в искусстве Мстеры. В этом не может быть конца.

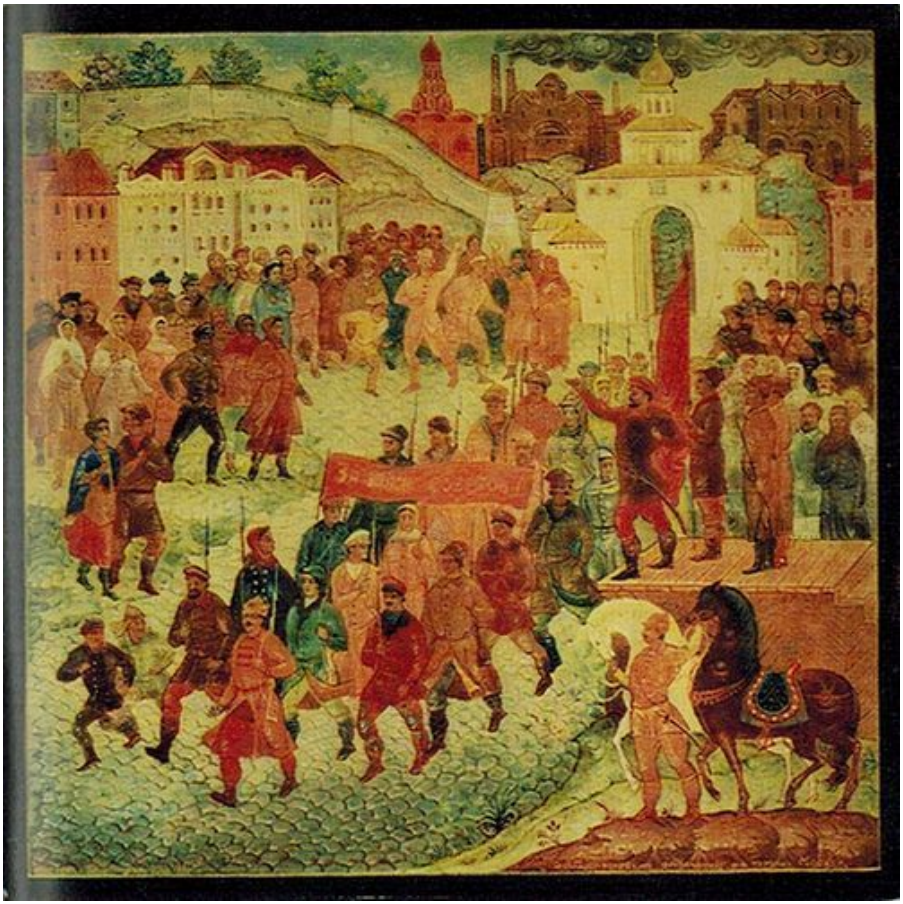
Интересным и многообещающим художником заявил о себе Леонид Григорьевич Зуйков. Еще занимаясь в профтехшколе, он пристально присматривался к манере исполнения И. Н. Морозова, юношеским сердцем чувствуя декоративные особенности творчества этого мастера.

Освоив приемы Морозова в многочисленных копиях его работ, Зуйков продолжил поиски в декоративном плане миниатюры. Со временем он выработал собственную манеру письма. В отличие от Морозова, исполнительская техника Зуйкова более графична. Цветовое решение композиций строится

преимущественно в теплой гамме красочных сочетаний. Если у Морозова живописная основа организуется контрастом цветовых отношений, то краски локальной роскрыши Зуйкова более сближенны. Звонкая ковровость морозовской живописи в работах Зуйкова смягчена тонально и живет в орнаментальной узорчатости форм.

К числу удачных произведений Зуйкова относятся «Лесорубы» (1965), «В. И. Ленин в Разливе» (1968), «Илья Муромец и Соловей-разбойник» (1969), «Сказка о золотом петушке» (1972) и другие. Сейчас художник переживает как бы второй период своего творческого развития. Он заколебался и что-то свое, уже найденное, ставит под сомнение. Его можно понять. Творческий процесс неоднороден, тем более не прямолинеен и имеет свои трудности. На наш взгляд, сомнения художника касаются проблемы наиболее тесного слияния формы и содержания. Он ищет пути к решению исторической тематики. Если декоративная форма живет своей обособленной правдой, то историческое содержание требует известной достоверности. Изобразительная форма подвижна, потому что ее создает сам художник. Она может в зависимости от задачи видоизменяться в сторону большей условности или большей жизненной правды. И пример этому есть в работе самого Зуйкова — «В. И. Ленин в Разливе».

Л. Г. Зуйков. Шкатулка «В. И. Ленин в Разливе». 1968



Л. Г. Зуйков. Коробка «Владимирские ополченцы на помощь Москве». 1968

Обратим внимание на многозначительный смысл названия. С одной стороны, оно указывает на историческое место действия, а с другой — перерастает в символический образ Разлива, воспринимаемого как революционный поток. Широта замысла дает и широту художественной трактовки, в частности, обосновывает применение условной изобразительной формы.

В этом произведении чувствуется стремление художника найти равновесие достоверного с условным. В нем присутствует чувство меры и сохраняется своеобразие декоративных особенностей письма.

Л. Г. Зуйков вдумчив и уравновешен. Залогом его дальнейшего творческого успеха будет личный опыт, который принесет и качественно новые достижения.

Особой дорогой пришла в искусство Мстеры и Валентина Федоровна Малахова. Война привела ее в мстерский детдом. Потом, окончив профтехшколу, она многие годы работала

мастером-исполнителем в артели «Пролетарское искусство».

Не сразу пришло к художнице творческое пробуждение. Долго присматривалась она к работам старых мастеров, к творчеству своих сверстников. По-хорошему завидовала успехам товарищей. Но сама по скромности не решалась браться за исполнение уникальных работ, хотя как художница сформировалась давно. Ее суждения об искусстве обстоятельны. Она любит мстерское искусство самозабвенно и как-то мечтательно-тепло. По характеру она собранна и задушевна. Все, что связано с живописью, театром, музыкой и литературой, глубоко волнует ее и доставляет истинное наслаждение.

Счастливым годом для художницы стал 1966-й: два ее произведения — «Рязаночка» и «На заставе богатырской» — обратили на себя внимание товарищей и были приобретены Музеем народного искусства. Красивые по цвету, сочные по моделировке формы, они раскрыли по-новому способности художницы и, победив ее сомнения, дали выход от массовой продукции — в искусство. С каждым годом растет зрелость художницы, увереннее становится мастерство.

В. Ф. Малахова. Коробка «Рязаночка». 1966

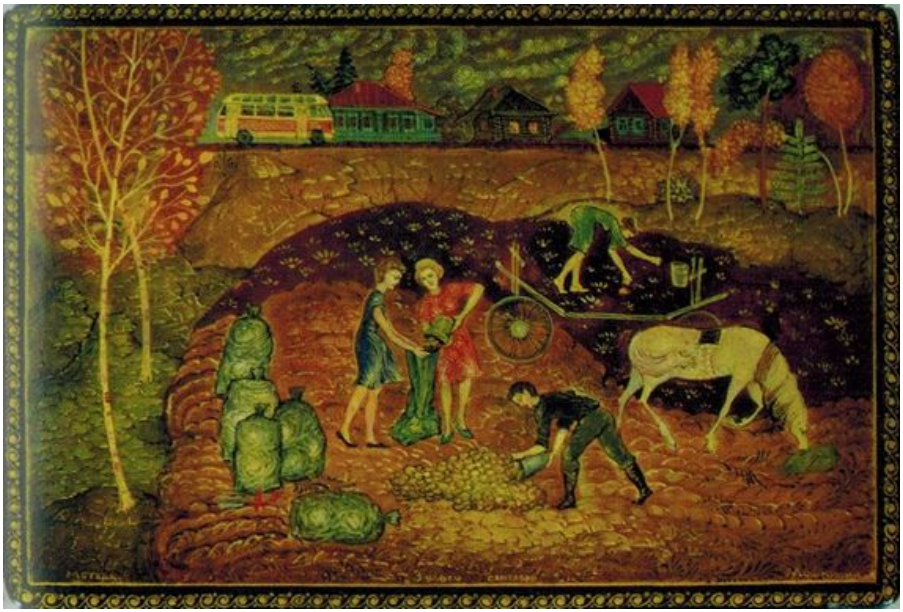
В Вязниковском районе есть деревня Арменово. В ней родился Владимир Николаевич Молодкин. Помню его еще в школе. Весь его облик как будто говорил тогда: «Мне ничего не надо, только бы стать художником». И он свое стремление

доказал успехами.

В профтехшколе наставником Молодкина были по миниатюре — Н. А. Наумов, а по живописи — И. И. Семин. «Это человек правдивый и честный, последовательный как в жизни, так и в своем творчестве», — говорит Молодкин о Н. А. Наумове. В Игоре Ивановиче Семине он подчеркивает искренность, любовь к людям и русской природе.

Первая творческая работа Молодкина «Мы кузнецы, и дух наш молод», выполненная на коробочке в 1966 году, очень верно отражала дух времени и показывала его творческую направленность в символику. В 1972—1973 годах художник написал «Прокати нас, Петруша, на тракторе», «Золушка», «Первопечатник», «Помню, я еще молодушкой была» — произведения лирического склада. По натуре он и сам лирик. Ему присуще тонкое чувство миниатюрной формы. Обдумывая дальнейшие пути творчества, он очень определенно формулирует свои задачи: «Чтобы работа воспринималась людьми так, как ты ее задумал. В этом состоит высшее счастье художника». Его волнует проблема связи живописного решения с предметом: «С утерей утилитарности наших шкатулок в принципе декоративно-решенное произведение будет восприниматься чем-то очень отвлеченным [...] Второй путь, который уже наметился, как мне кажется, состоит в дальнейшей идейной направленности нашего искусства. Два пути, третьего не дано. Который из них победит — скажет время». Свои принципы есть у него и в решении современной темы: «Основная трудность состоит в отсутствии убедительной символики образа. В современной жизни она присутствует, а в нашем искусстве она редко художественно совпадает. Только через символику можно интересно и масштабно подать современность в миниатюре».

Так думает В. Молодкин. И это еще раз убеждает в том, что молодые художники Мстеры вдумчиво и настойчиво ищут тесной связи с традиционным наследием, развивают его принципы в современной миниатюре.



В. К. Мошкович. Коробка «Золото сентября». 1966

Дорога во мстерское искусство Владимира Каппельевича Мошковича не лежала гладкой скатертью, по которой можно было легко и беззаботно идти, но и не пригибали его встречные ветры настолько, чтобы сбиться с избранного пути. Однако не все безоговорочно мог принять художник в период становления своего творческого метода.

Его преподавателями по рисунку и живописи в художественной школе были И. Д. Юдин и И. И. Семин, а миниатюре он учился у Е. Н. Зониной. «Я считаю, что мне здорово повезло, — говорит В. Мошкович. — Вместе со знаниями приемов мстерского письма Екатерина Николаевна давала нам представление о народном характере мстерского искусства, заряжая нас светлым оптимизмом будущности этого искусства. Придя на фабрику «Пролетарское искусство», творческой работой стал заниматься как-то сразу. Моей первой работой была миниатюра «Лель». Она экспонировалась на выставке в Японии «ЭКСПО-70».

Затем художником были выполнены «Уборка урожая» (1965), «Золото сентября» (1966), «На току» (1970) и другие. В. Мошкович любит мстерскую природу, увлекается живописью с натуры. Главной темой его произведений является крестьянский быт. «Найти свое яркое самобытное лицо — это было и остается моей заветной мечтой, — говорит художник. — Мой девиз в искусстве — не делать того, что не прочувствовал, иначе будет подделка под что-то. Наверное, только тогда получаются удачные работы,

когда твое сильно волнующее впечатление подсмотрено в самой природе».

В сказанном заключен большой смысл. Постигая традиционное наследие, художник ищет наиболее тесной связи с природой, стремясь обогатить традицию новыми художественными открытиями. Со всей определенностью говорит он о целостности художественного оформления предмета: «Дальнейшие перспективы развития мстерского искусства заключаются в орнаментально-узорочном исполнении наших композиций, что позволяет найти наибольшую связь с предметом. Миниатюра должна восприниматься как красочное кружево». Комментарии к сказанному излишни.

Уверен и целеустремлен в искусстве Валентин Павлович Фокеев. Природные способности и увлеченность помогли ему получить основательную профессиональную подготовку. После окончания Мстерской профтехшколы он продолжил образование в Московском художественно-технологическом институте, а затем некоторое время работал в Научно-исследовательском институте художественной промышленности. Сейчас Фокеев живет в Москве, но в то же время работает на фабрике «Пролетарское искусство» во Мстере. В его лице мстерский промысел имеет одного из первых художников с высшим образованием, работающим в лаковой миниатюрной живописи. Сам факт появления в народном промысле человека с высшим образованием представляется знаменательным. Он характеризует новое время, когда в народное искусство все больше приходят художники, окончившие специальные институты. Это наглядно и в родственных промыслах — Палехе, Холуе, Федоскине. Приходят люди с более широким кругозором и мировоззрением, что определяет собой и новый тип художника-профессионала в народном искусстве.

В. П. Фокеев — художник сложный и обещающий. Не будем торопиться с выводами, но то, что он уже успел сделать, несет в себе все тот же поиск наиболее гармоничной связи традиционного с современным.

В. П. Фокеев. Коробка «Кому на Руси жить хорошо». 1961

В. С. Муратов. Коробка «Уходили комсомольцы на гражданскую войну». 1972

Заканчивая краткий очерк о молодых художниках, следует сказать, что в искусстве Мстеры наметились две линии дальнейшего развития. Одни мастера тяготеют к символике образа, другие, опираясь на впечатления современной

действительности, ищут пути к более достоверной художественной правде. И те, и другие, постигая традиционное наследие, формируются как художники в более сложном комплексе мировоззренческих и профессионально-художественных задач нашего времени.

Все они пришли в мстерский художественный промысел по призванию, со своими взглядами и убеждениями и для того, чтобы не просто производить сувенирные изделия массового тиражирования, а создавать уникальные ценности подлинного искусства. Опираясь на творческие традиции старых мастеров, они стремятся найти свое место в искусстве Мстеры, сделать свое призвание делом всей жизни.

Собираясь вместе, за символическим круглым столом, они обсуждают настоящее и будущее искусства, свое личное и общее коллективное в нем. В полемически острых, а иногда и противоречивых высказываниях ищут пути решения стоящих перед ними проблем.

С тревогой и болью говорит Л. А. Фомичев о роли художника на фабрике:

— Создается впечатление, что художники, способные создавать уникальные произведения, не нужны фабрике.

Горячась, спорят, доказывают, ниспровергают и сходятся в одном:

— А, как хочется поработать творчески, попробовать свои силы до конца, что-то создать. А условий нет, — продолжая мысль, — говорит В. Ф. Малахова.

— О каких условиях вы говорите? Я считаю, условия созданы. Работает творчески, например, Юрий Ваванов, мы работаем и другие работают! — это вступил в разговор Б. Н. Любомудров.

— То, что вы делаете, — это полумера. Она ничего не добавляет в искусство Мстеры. А если сказать больше — это выхолащивание искусства, — не выдерживает долго молчавший В. Ф. Некосов.

— А ты за что воюешь, Владислав Федорович? И имеешь ли ты право на то, чтобы требовать каких-то особых привилегий?

— У художника есть одно право — творить. И отнять это право никому не дано. Я хочу душевно открыться в настоящем искусстве. Разве я не имею на это право? Не хочу ждать и желаю, чтобы все возможное свершилось при мне.

В таком остром накале обсуждаются жизненно важные проблемы.

Думается, голос художников должен быть услышан заинтересованными организациями и, прежде всего, руководством фабрики. Этого требует дальнейшее развитие

искусства Мстеры.

Л. А. Фомичев. Шкатулка «Бегство Игоря». 1968

А. М. Крылов. Ларчик «Слово о полку Игореве». 1969. Деталь

Источник опыта и вдохновенья

Время не старит события, в которые поверил один раз и на всю жизнь, из которых всю сознательную жизнь черпал вдохновение, радость творчества. Это, наверное, и есть вечная не стареющая молодость искусства.

В искусстве Мстеры должна быть постоянная духовная высота. Но высоты подвластны только сильным, одержимым и упорным. Без одержимости невозможно настоящее искусство. Вот почему так невелик круг лиц, которых мы сегодня именуем основоположниками мстерской миниатюры. Только их — Н. П. Клыкова, А. И. Брягина, А. Ф. Котягина, И. А. Серебрякова, В. Н. Овчинникова, Е. В. Юрина, И. А. Фомичева, А. М. Меркурьева — из множества иконописцев сама жизнь отобрала для высокой миссии создателей нового искусства Мстеры.

Новое искусство Мстеры не имело прототипа. Запас опыта необходимо было черпать в традиции. Но ее нужно было переосмыслить, наполнить новым содержанием. Поэтому вопрос А. В. Бакушинского, поставленный в беседе с Н. П. Клыковым, — «нет ли чего от себя?» — нужно рассматривать как художественное кредо нового искусства. Для этого требовалось не только мастерство, но и творческий душевный опыт. Свобода духа пришла с революцией, но нужно было найти творческое сцепление нового содержания с традиционным умением. Требовалось извлечь из традиции все, что могло помочь делу.

Другим могучим источником творчества была современная действительность и окружающая природа. Наблюдение природы, знание жизни в ее новых приметах давало повод к размышлению, а, следовательно, и к сопереживанию. Не поняв, какую большую духовную работу совершили мастера в период становления нового искусства Мстеры, нельзя понять и фольклорную поэтическую сторону этого искусства. А она была и остается в нем главной.

На пути к поискам нового вставала масса противоречий. Как примирить непримиримое? И надо ли его примирять? Отказаться от образного языка символов — значило разрушить традиционную основу искусства. Многообразие символических значений открывало относительно широкие возможности. Но именно здесь привычное становилось помехой. Нужно было от чего-то освобождаться, что-то менять. А что именно? Ответ пришел не сразу. В 1930-е годы никто еще ясно не представлял, каким будет результат поисков мастеров Мстеры. Была только идея создать новое искусство. А каким оно должно быть? Не представляли этого и сами мастера. А лишь на практике вырабатывались принципы нового декоративного искусства.

Стало очевидным, что в сказочных сюжетах символика образного языка не вызывала особых противоречий и была оправданной. Именно она укрепляла надежды и утверждала собой новые качества искусства.

Довоенное десятилетие было ознаменовано большими достижениями в становлении мстерской миниатюры. За неполные десять лет старые мастера совершили целую эпоху — утвердили качественно новое искусство с присущими ему признаками. Чтобы по достоинству оценить эти достижения, нужно было прожить в этом искусстве почти пятьдесят лет. Этот период не был временем сплошных удач. Неудачи ходили рядом. Неправомерно также относить влияние станкового, иллюзорного решения композиций в мстерской миниатюре к послевоенному периоду. Этот недуг появился значительно раньше, в середине 1930-х годов. Тем более, что творчество старых и молодых мастеров развивалось в общей канве композиционных решений «станковой миниатюры».

Известно, какое огромное значение имеет композиция в раскрытии идейного замысла художественного произведения. Часто, недооценивая, а иногда и не умея постичь суть композиции, мастера теряли образную содержательность темы, впадая в иллюстративность. И только сейчас мы хорошо понимаем, что поиски нового должны были начинаться прежде всего с композиции, а не с пластики формы. Следовало найти ключ к пониманию композиции в декоративном искусстве. Но такой планомерной работы тогда не было.

И все же искусство Мстеры, преодолевая противоречия, продолжало развиваться. Хотим мы этого или не хотим, но в активе прошлого есть и положительные, и отрицательные качества. То и другое стало достоянием последующих поколений. Только оценивая достигнутое целиком, стало возможным говорить о дальнейшей перспективе развития искусства Мстеры. Была заложена демократическая основа творчества. Родилось новое искусство, нужное народу.

Подытоживая творческие достижения художников старшего поколения, следует отметить, что ими много было сделано в создании пейзажа. Как известно, в иконописи пейзаж был недостаточно разработан. Предстояло его открыть заново. Источником впечатлений явилась окружающая природа. Выдающаяся роль в создании пейзажа в мстерской миниатюре принадлежит Н. П. Клыкову. Именно он оком ясновидца понял, что успех ждет только на пути сближения с природой, с действительностью.

Вначале многие мастера работали по образцам и рисункам

ведущих художников. Они делали повторения найденных композиций, но создавали новые варианты решений и технического исполнения. Так в 1933 году появилась на свет как вариант композиции А. И. Брягина работа Г. Т. Дмитриева «Охота на оленя». Также возникли и «Рыболовы» И. Н. Морозова.

В период становления нового искусства работа над сказочными темами стала источником опыта в овладении современной темой. Эпическое начало былин, «Слова о полку Игореве», фольклорная основа сказок во всем многообразии их жанров несли с собой начала древнерусской традиции. Это давало твердую основу творчеству мастеров. Сказка, народная песня были готовыми произведениями, обладающими художественным образом во всей его эмоциональной сложности. Они держали художника в том образном ключе, который был задан их создателями, но в то же время его труд не мог быть пассивным: фольклорный образ следовало еще переложить на язык изобразительного искусства. Кроме того, художник мог допустить известные разночтения с оригиналом. И все же через сказку и песню продолжало обогащаться поэтическое видение художника, складывалась его эстетика.

Сегодня только во взаимном обогащении работы над сказкой и современностью лежит ключ к открытию новых художественных ценностей. Процесс этот настолько взаимосвязан, что забвение одного из направлений в угоду другому способно разрушить сложившуюся художественную систему, а, следовательно, оторвать искусство от почвы, которая его постоянно питает.

Чувство художника тем тоньше, чем выше художник духовно. Чтобы достичь высоты интеллекта, необходимо развивать художественное мышление, а это возможно на основе общей культуры, только тогда рождается самостоятельная творческая личность.

На наш взгляд, очень выразителен известный пример работы Н. П. Клыкова «Черное золото — стране». В ней получился емкий образ индустриального пейзажа. Черный фон шкатулки реализован как среда, помогающая многозначному строю образа. Он органично слит с символическим изображением золотых нефтевышек. Можно ли было достичь такой творческой удачи только интуицией? Думается — нет. В этом произведении были неразрывны высокая мысль и большое чувство.

Всем своим творчеством мстерские художники утверждают поэтический образный язык своего искусства. Ведущим началом в нем всегда было реальное чувство природы и окружающей жизни. Нельзя объяснять метафоричность изобразительного языка мстерской миниатюры мистикой, т. е. явлениями,

существующими вне реальности. Красные, синие, зеленые кони, которых утвердили художники, есть отражение закономерных явлений реального. Но для того чтобы их постичь, необходимо не только смотреть, но и уметь видеть, когда белый конь при известных условиях освещения и рефлексах может превратиться в розового, синего, зеленого. Ассоциации, вызываемые условным образом, лежат в системе реального мира, в них нет мистики и натяжек, которыми иногда хотят объяснить суть дела.

Условность изобразительного языка лишь признак, степень отдаленности или приближения к реальности. Прежде всего надо чем-то взволноваться, затем осмыслить свою взволнованность и только после этого вернуть ее зрителю в эмоциональном изобразительном воплощении. Не мельчить, а постоянно стремиться к высоте духа. С тем, чтобы обычный трактор превратился в «золотой трактор», слился с эстетической категорией прекрасного в искусстве. А он поистине золотой, как результат достижений техники, прогресса. И чтобы убедиться в том, золотой ли он с точки зрения эстетической, выйдите в поле и, в зависимости от солнечного освещения, вы увидите его золотым. Чтобы воплотить увиденное в художественный образ, требуется самое главное — талант художника. Это единственная мера всех ценностей в искусстве.

Наш разговор об источнике опыта и вдохновения подходит к концу. Целью наших суждений было приблизиться к истине в творческих вопросах; отдавая должное великой традиции прошлого, обратить особое внимание на наблюдение природы, жизни. Только эти два неразрывных источника могут служить обогащению и развитию искусства. Нужно преодолеть предвзятость в отношении к природе как источнику познания. Она еще никого из художников не испортила, а научила многому.

За пятьдесят лет существования искусство мстерской лаковой миниатюры обрело свою художественную систему. С дальнейшим развитием в каких-то частностях практики и теории она будет меняться. На смену одним проблемам придут другие, но уже сейчас нужно увидеть возможные пути дальнейшего развития этого искусства. А они лежат почти нетронутым пластом все в той же основе нашей древней традиции. Мы имеем ввиду искусство стенописи. В прошлом иконопись соседствовала со стенописью. Именно в этом надо видеть новую грань и тенденцию искусства Мстеры. В стенописи древних мастеров всегда существовал синтез с архитектурой. Этот аспект постижения традиций почему-то исключается, а именно он может дать новые художественные ценности.

Ефим Вихрев был ясновидцем, назвав Палех «селом-

академией». Мы убеждены, что в этом символическом названии кроется большой смысл будущности, перспективы развития искусства всех знаменитых сел — Палеха, Мстеры, Холуя. Народные художники в творческом содружестве, в товарищеском соревновании отвоюют новые позиции для развития своего искусства. Они придут к своему золотому веку. Они придут к искусству стенописи, возродят лучшие традиции искусства Рублева, Дионисия. Появятся произведения большого философского обобщения, созвучные нашему времени, эпохе коммунизма. Этого нужно не только ждать, к этому надо стремиться. Только в тесном единстве современности и традиции состоит суть художественной практики, животворной силы творчества.

КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ О ХУДОЖНИКАХ МСТЕРЫ

Балакин Игорь Кузьмич (1919—1968) — родился в Барнауле. В 1935—1937 гг. учился в Мстерской профтехшколе,[12] миниатюрной живописью занимался у И. А. Серебрякова.

Брягин Александр Иванович (1888—1948) — родился во Мстере. В прошлом — крупный мастер-иконописец, иконописному делу учился у своего отца — Ивана Васильевича Брягина — преподавателя Мстерской иконописной школы. Известный реставратор древнерусской живописи, периодически работал в Москве, Вологде. Один из основоположников мстерского искусства. В 1932—1941 гг. преподавал миниатюрную живопись в Мстерской профтехшколе. В 1937 г. на Всемирной выставке в Париже награжден дипломом «Гран при» и золотой медалью.

Ваванов Юрий Михайлович — родился в с. Доброе Владимирской обл. в 1937 г. В 1955—1959 гг. учился в Мстерской профтехшколе, миниатюрной живописью занимался у Е. Н. Зониной. С 1965 г. — член Союза художников СССР.

Голованов Валерий Викторович — родился в деревне Юрьево Плавского р-на Тульской обл. в 1955 г. В 1974—1977 гг. учился в. Мстерской художественной школе им. Ф. А. Модорова, миниатюрной живописью занимался у Е. Н. Зониной. В 1972—1981 гг. работал на фабрике «Пролетарское искусство»[13]. С 1981 г. — член Союза художников СССР.

Демидова (Древина) Лидия Александровна — родилась во Мстере в 1927 г. В 1942—1946 гг. училась в Мстерской профтехшколе, миниатюрной живописью занималась у И. А. Фомичева. За производственные и творческие успехи награждена орденом «Знак почета». С 1968 г. — член Союза художников СССР. С 1972 г. преподает миниатюрную живопись в Мстерской художественной школе им. Ф. А. Модорова.

Дмитриев Григорий Тимофеевич (1888—1939) — родился в д. Акулиха Судогодского р-на Владимирской обл. В прошлом — мастер-иконописец (мастерская И. Е. Мумрикова). С 1931 г.

работал в артели «Пролетарское искусство». Наряду с массовыми изделиями, создал ряд авторских произведений.

Дмитриев Николай Григорьевич — родился во Мстере в 1916 г. В 1932—1936 гг. учился в Мстерской профтехшколе. Миниатюрной живописью занимался у И. А. Серебрякова и А. И. Брягина. В 1936—1939 гг. работал в артели «Пролетарское искусство». В 1939—1941 гг. учился в Ивановском художественном училище. В 1946—1950 гг. работал в артели «Пролетарское искусство» заведующим производством. В 1950—1981 гг. преподавал миниатюрную живопись в Мстерской художественной профтехшколе им. Ф. А. Модорова. С 1963 г. — член Союза художников СССР.

Зонина (Панилова) Екатерина Николаевна — родилась в д. Желобиха Вязниковского р-на Владимирской обл. в 1919 г. В 1934—1937 гг. училась в Мстерской профтехшколе, миниатюрной живописью занималась у И. А. Серебрякова и Н. П. Клыкова. С 1944 г. — член Союза художников СССР. В 1946—1974 гг. преподавала миниатюрную живопись в Мстерской художественной школе.

Зуйков Леонид Григорьевич — родился в д. Перово Вязниковского р-на Владимирской обл. в 1942 г. В 1957—1960 гг. учился в Мстерской профтехшколе, миниатюрной живописью занимался у М. К. Петровой (Дмитриевой) и Н. И. Шишакова. С 1974 г. — член Союза художников СССР.

Исаев Константин Прокофьевич (1907—1976) — родился в г. Вязники Владимирской обл. Преподаватель литературы и русского языка, краевед. В 1950—1960 гг. был директором Мстерского государственного музея народных художественных промыслов, в 1960—1971 гг. — директором Мстерской художественной школы.

Клыков Николай Прокофьевич (1861—1944) — родился во Мстере. В прошлом — крупный мастер-иконописец, известный реставратор древнерусской живописи. Один из основоположников мстерского искусства. В 1932—1944 гг. преподавал миниатюрную живопись в Мстерской профтехшколе. Член Союза художников СССР. В 1937 г. на Всемирной выставке в Париже награжден «Гран при» и золотой медалью.

Корсаков Василий Иванович — родился во Мстере в 1921 г.

В 1934—1937 гг. учился в Мстерской профтехшколе, миниатюрной живописью занимался у И. А. Серебрякова и А. Ф. Котягина. С 1940 г. — член Союза художников СССР. Периодически преподавал миниатюрную живопись в Мстерской художественной школе. В 1946—1948 гг. был председателем артели «Пролетарское искусство».

Корсакова (Цаплина) Вера Степановна — родилась в д. Акиншено Вязниковского р-на Владимирской обл. в 1919 г. В 1936—1939 гг. училась в Мстерской профтехшколе, миниатюрной живописью занималась у И. А. Серебрякова и Н. П. Клыкова. С 1944 г. — член Союза художников СССР. Периодически преподавала миниатюрную живопись в Мстерской профтехшколе.

Костяков Юрий Иванович — родился в пос. Красная Горбатка Селивановского р-на Владимирской обл. в 1952 г. В 1968—1971 гг. учился в Мстерской художественной школе, миниатюрной живописью занимался у Е. Н. Зониной. В 1971—1981 гг. работал на фабрике «Пролетарское искусство». С 1984 г. — член Союза художников СССР.

Котягин Александр Федорович (1882—1943) — родился во Мстере. В прошлом — крупный мастер-иконописец, известный реставратор древнерусской живописи, периодически работал в Москве. Один из основоположников мстерского искусства. В 1932—1941 гг. преподавал миниатюрную живопись в Мстерской профтехшколе. Член Союза художников СССР. В 1937 г. на Всемирной выставке в Париже награжден дипломом «Гран при» и золотой медалью.

Кротов Василий Матвеевич (1884—1967) — родился во Мстере. В прошлом — мастер-иконописец. Начинал освоение миниатюры как мастер-исполнитель. Создал ряд авторских произведений на основе традиций быстрого письма «расхожей иконы».

Крылов Александр Михайлович (1939—1974). Детдомовец. В 1955—1958 гг. учился в Мстерской профтехшколе, миниатюрной живописью занимался у В. И. Корсакова. С 1965 г. — член Союза художников СССР.

Куликов Александр Николаевич (1888—1959) — родился во Мстере. В 1923—1928 гг. первый председатель мстерской артели «Древнерусская живопись».

Култышева (Зимина) Маргарита Алексеевна — родилась во Мстере в 1936 г. В 1949—1950 гг. прошла курс обучения в артели «Пролетарское искусство». Мастер орнаментальной росписи, последовательница Е. В. Юрина.

Куприянов Владимир Андреевич — родился в г. Рошаль Московской обл. в 1938 г. В 1966—1969 гг. учился в Мстерской художественной школе, миниатюрной живописью занимался у Е. Н. Зониной и Н. Г. Дмитриева. В 1962—1972 гг. работал на фабрике «Пролетарское искусство». С 1972 г. преподает производственное обучение в Мстерской художественной профтехшколе им. Ф. А. Модорова.

Курчаткина (Громова) Екатерина Васильевна — родилась во Мстере в 1918 г. В 1934—1937 гг. училась в Мстерской профтехшколе у В. Н. Овчинникова. Мастер орнаментальной росписи, последовательница Е. В. Юрина.

Любомудров Борис Николаевич — родился в д. Дубенки Небыловского р-на Владимирской обл. в 1921 г. В 1936—1939 гг. учился в Мстерской профтехшколе. Миниатюрной живописью занимался у И. А. Серебрякова и Н. П. Клыкова. За производственные и творческие успехи награжден орденом «Знак почета». С 1970 г. — член Союза художников СССР.

Любомудрова (Сосновцева) Нина Александровна — родилась в г. Иваново в 1928 г. В 1944—1947 гг. училась в Мстерской профтехшколе, миниатюрной живописью занималась у И. А. Фомичева. В 1950—1958 гг. преподавала в Мстерской профтехшколе. С 1970 г. — член Союза художников СССР.

Мазин Константин Иванович (1874—1947) — родился в Астраханском крае. В 1906 г. окончил петербургскую Академию художеств. В 1920 г. поселился во Мстере, преподавал рисунок, живопись в мстерской коммуне и профтехшколе. Заслуженный художник РСФСР.

Малахова (Марова) Валентина Федоровна — родилась в с. Икей Икейского р-на Иркутской обл., в 1934 г. В 1952—1955 гг. училась в Мстерской профтехшколе, миниатюрной живописью занималась у Е. Н. Зониной. С 1977 г. — член Союза художников СССР.

Меркурьев Александр Михайлович (1892—1979) — родился во Мстере. В прошлом — мастер-иконописец. Один из основоположников мстерского искусства. Начинал освоение миниатюры как мастер-исполнитель. Создал ряд авторских произведений на основе традиций иконописи.

Молодкин Владимир Николаевич — родился в д. Арменово Вязниковского р-на Владимирской обл. в 1945 г. В 1962—1965 гг. учился в Мстерской художественной школе, миниатюрной живописью занимался у Н. А. Наумова. С 1977 г. — член Союза художников СССР.

Морозов Иван Николаевич (1884—1962) — родился во Мстере. В прошлом — мастер-иконописец. Один из основоположников мстерского искусства, создал свою оригинальную манеру исполнения. Награжден орденом Трудового Красного Знамени. С 1940 г. — член Союза художников СССР. Заслуженный деятель искусств РСФСР.

Мошкович Владимир Каппельевич — родился в пос. Паустово Вязниковского р-на Владимирской обл. в 1946 г. В 1960—1963 гг. учился в Мстерской художественной школе, миниатюрной живописью занимался у Е. Н. Зониной.

Муратов Вячеслав Сергеевич — родился в с. Татарово Муромского р-на Владимирской обл. в 1948 г. В 1964—1967 гг. учился в Мстерской художественной школе, миниатюрной живописью занимался у Е. Н. Зониной. В 1967—1979 гг. работал на фабрике «Пролетарское искусство». С 1979 г. — член союза художников СССР. Лауреат премии им. Ленинского комсомола.

Наумов Николай Антонович — родился в д. Павлово Вязниковского р-на Владимирской обл. в 1916 г. В 1933—1936 гг. учился в Мстерской профтехшколе, миниатюрной живописью занимался у И. А. Серебрякова и Н. П. Клыкова. В 1962—1964 гг. и 1966—1975 гг. преподавал миниатюрную живопись в Мстерской художественной школе. С 1970 г. — член Союза художников СССР.

Некосов Владислав Федорович — родился во Мстере в 1940 г. В 1956—1959 гг. учился в Мстерской профтехшколе, миниатюрной живописью занимался у Е. Н. Зониной. С 1974 г. — член Союза художников СССР.

Немова Мария Дмитриевна — родилась в д. Каликино Вязниковского р-на Владимирской обл. в 1918 г. В 1936—1939 гг. училась в Мстерской профтехшколе, миниатюрной живописью занималась у И. А. Серебрякова и Н. П. Клыкова. В 1939—1973 гг. работала в артели и на фабрике «Пролетарское искусство».

Овчинников Василий Никифорович (1885—1952) — родился во Мстере. В прошлом — крупный мастер-иконописец, известный реставратор, периодически работал в Москве. Один из основоположников мстерского искусства. В 1932—1941 гг. преподавал миниатюрную живопись в Мстерской профтехшколе. Член Союза художников СССР. На Всемирной выставке в Париже награжден дипломом «Гран при» и золотой медалью.

Овчинникова (Захарова) Антонида Михайловна — родилась во Мстере в 1926 г. В 1943—1946 гг. училась в Мстерской профтехшколе, миниатюрной живописью занималась у Н. П. Клыкова. В 1955—1959 гг. и с 1972 г. преподает миниатюрную живопись в Мстерской художественной профтехшколе им. Ф. А. Модорова.

Петрова (Дмитриева) Мария Кузьминична (1920—1964) — родилась на ст. Сеньково Вязниковского р-на Владимирской обл. В 1936—1939 гг. училась в Мстерской профтехшколе, миниатюрной живописью занималась у И. А. Серебрякова и Н. П. Клыкова. В 1946—1962 гг. работала в артели «Пролетарское искусство», одновременно преподавала в Мстерской профтехшколе. С 1944 г. — член Союза художников СССР.

Савин Василий Иванович (1880—1957) — родился во Мстере. В прошлом — мастер-иконописец. Реставратор древнерусской живописи, периодически жил в Москве. В 1940-е гг. был занят реставрационной работой в г. Владимире. С 1931 г. — мастер миниатюрной живописи.

Семин Игорь Иванович — родился в д. Новая Выковка Камешковского р-на Владимирской обл. в 1924 г. В 1945— 1949 гг. учился в Московском художественно-промышленном училище им. М. И. Калинина. В 1952—1954 гг. работал художественным руководителем артели «Пролетарское искусство». В 1954—1981 гг. преподавал рисунок, живопись и композицию в Мстерской художественной профтехшколе им. Ф. А. Модорова.

Сеньков Александр Семенович (1882—1953) — родился во

Мстере. В прошлом — крупный мастер-иконописец. Начинал освоение миниатюры как мастер-исполнитель. Создал ряд авторских произведений.

Серебряков Иван Алексеевич (1888—1967) — родился в с. Палех Ивановской обл. В прошлом — иконописец. Некоторое время учился в Строгановском училище живописи, ваяния и зодчества в Москве. Начинал работать в мстерской артели с коврового дела. Специализировался на копиях с репродукций картин и портретов. Один из создателей мстерской артели миниатюрной живописи. В 1932—1941 гг. преподавал миниатюрную живопись в Мстерской профтехшколе. Член Союза художников СССР. В 1937 г. на Всемирной выставке в Париже награжден дипломом «Гран при» и золотой медалью.

Сосин Петр Ильич — родился во Мстере в 1936 г. В 1952—1955 гг. учился в Мстерской художественной профтехшколе на граверном отделении. В 1958—1959 гг. миниатюрной живописью занимался у Б. Н. Любомудрова в артели «Пролетарское искусство». С 1974 г. — член Союза художников СССР.

Старкова (Шепурова) Вера Егоровна — родилась во Мстере в 1926 г. В 1943—1946 гг. училась в Мстерской профтехшколе, миниатюрной живописью занималась у Н. П. Клыкова и И. А. Фомичева. С 1969 г. преподает миниатюрную живопись в Мстерской художественной школе им. Ф. А. Модорова. С 1970 г. — член Союза художников СССР.

Суслов Иван Степанович (1901—1960) родился во Мстере. В 1937—1941 гг., в 1942—1945 гг. и в 1949—1960 гг. был председателем артели «Пролетарское искусство».

Тихомиров Валентин Леонидович — родился во Мстере в 1947 г. В 1964—1967 гг. учился в Мстерской художественной школе, миниатюрной живописью занимался у Е. Н. Зониной. С 1967 г. работает на фабрике «Пролетарское искусство».

Фокеев Валентин Павлович — родился в дер. Симанцево Сарьевского сельсовета Вязниковского р-на в 1938 г. В 1956—1959 гг. окончил Мстерскую профтехшколу, миниатюрной живописью занимался у А. М. Овчинниковой. В 1963—1967 гг. учился в Московском художественно-технологическом институте. С 1975 г. — член Союза художников СССР.

Фомичев Иван Александрович (1890—1972) — родился во Мстере. В прошлом — крупный мастер-иконописец. Освоение миниатюрной живописи начал в 1937 г. Периодически преподавал в Мстерской художественной профтехшколе. С 1940 г. — член Союза художников СССР. Народный художник РСФСР. Лауреат Государственной премии РСФСР им. И. Е. Репина.

Фомичев Лев Александрович — родился во Мстере в 1932 г. Миниатюрной живописи учился у Ф. Г. Шилова. С 1965 г. — член Союза художников СССР. Заслуженный художник РСФСР. Лауреат Государственной премии РСФСР им. И. Е. Репина.

Шилов Федор Григорьевич (1915—1965) — родился в д. Коробы Вязниковского р-на Владимирской обл. Освоение миниатюры начал учеником в артели «Пролетарское искусство» в 1931 г. Учился у А. И. Брягина и Г. Т. Дмитриева. С 1940 г. — член Союза художников СССР.

Шишаков Николай Иванович — родился во Мстере в 1925 г. В 1944—1947 гг. учился в Мстерской профтехшколе, миниатюрной живописью занимался у И. А. Фомичева. В 1951 г. окончил Ивановское художественное училище. В 1951—1954 гг. преподавал миниатюрную живопись в Мстерской профтехшколе. С 1954 г. — художник мстерской артели и фабрики «Пролетарское искусство». В 1957 г. на выставке, посвященной Всемирному фестивалю молодежи и студентов в Москве, награжден дипломом первой степени и золотой медалью. С 1962 г. — член Союза художников СССР. Народный художник РСФСР. Лауреат Государственной премии РСФСР им. И. Е. Репина.

Щадрин Александр Дмитриевич — родился во Мстере в 1921 г. В 1944—1947 гг. учился в Мстерской профтехшколе, миниатюрной живописью занимался у Н. П. Клыкова и И. А. Фомичева. С 1975 г. — член Союза художников СССР.

Юдин Игорь Дмитриевич — родился в дер. Сереиха Камешковского р-на Владимирской обл. в 1927 г. В 1945—1949 гг. учился в Московском художественно-промышленном училище им. М. И. Калинина. В 1949—1952 гг. работал в артели «Пролетарское искусство». С 1952 г. преподает рисунок и живопись в Мстерской художественной профтехшколе.

Юрин Евгений Васильевич (1898—1983) — родился во Мстере. В прошлом — мастер-иконописец. Один из

основоположников мстерского искусства и зачинатель мстерской орнаментальной росписи. Член Союза художников СССР. Народный художник РСФСР.

Юрин Леонид Васильевич (1901—1953) — родился во Мстере. В прошлом иконописец. В 1928—1932 гг. работал в артели «Пролетарское искусство». В 1932—1937 гг. был председателем артели. В 1937 г. уехал в Федоскино, где был избран председателем Жостовской артели. В 1947—1949 гг. работал в мстерской артели «Пролетарское искусство» агентом по реализации продукции. До 1952 г. жил в пос. Клязьма Пушкинского р-на Московской обл.

Юрина (Демидова) Юлия Владиславовна — родилась во Мстере в 1926 г. В 1943—1946 гг. — училась в Мстерской профтехшколе, миниатюрной живописью занималась у И. А. Фомичева. С 1946 г. работает в артели и на фабрике «Пролетарское искусство» мастером орнаментальной росписи, последовательница Е. В. Юрина.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Мстерские изделия

Н. Г. Дмитриев. Шкатулка «Сказка о золотом петушке». 1983. 20х12х4,5. Мстерский государственный музей народных художественных промыслов

А. М. Крылов. Пластина «Слобода Мстера». 1974. 55х26,5. Мстерский государственный музей народных художественных промыслов

В. Г. Старкова. Коробка «Легенда о мстерском мастере». 1967. 16х5х4. Государственный Русский музей

В. С. Корсакова. Первая проба на отработку линии. Простой геометрический орнамент. 1975. 18х9. Мстерская художественная школа

Г. А. Журавлев. Простой геометрический орнамент. Приемы уменьшения и увеличения. 1974. 17х11. Мстерская художественная школа

Г. А. Суриков. Простой геометрический орнамент. 1969. 12х9. Мстерская художественная школа

Н. В. Богданов. Сложный геометрический орнамент. 1969. 13х9. Мстерская художественная школа

В. С. Корсакова. Исполнитель А. А. Голубев. Простой мстерский орнаментальный мотив. 1969. 13х7. Мстерская художественная школа

Ю. И. Костаков. Сложный геометрический орнамент. 1969. Мстерская художественная школа

Я. В. Богданов. Простой растительный орнамент. 1969. Мстерская художественная школа

Е. В. Юрин. Исполнитель А. А. Голубев. Сложный мстерский орнаментальный мотив. 1969. 18х9. Мстерская художественная школа

Е. В. Юрин. Исполнитель Ю. И. Костаков. Натюрморт. 1969. 15х10. Мстерская художественная школа

В. С. Корсакова. Исполнитель Г. А. Журавлев. Земляника. 1974. 14х14. Мстерская художественная школа

Прорись с иконографического подлинника. Исполнитель Т. Е. Прохорова. 1976. Мстерская художественная школа

И. Н. Морозов. Шкатулка «Дубровский». 1941. Деталь (облака, горки, деревья). Мстерский государственный музей народных художественных промыслов...

Л. А. Фомичев. Шкатулка «Конек-горбунок». 1975. Деталь (морская волна). Мстерская художественная школа

Чудо о Флоре и Лавре. Новгородская школа. XV в. 67х52.

Дерево, темпера. Государственная Третьяковская галерея

Чудо о Флоре и Лавре. Деталь (горки и деревья)

Иоанн Предтеча в пустыне. Строгановская школа. XVII в. Деталь (горки и деревья). 33х29. Дерево, темпера. Государственная Третьяковская галерея

Иоанн Предтеча в пустыне

И. Н. Морозов. Коробка «Битва». 1953. Деталь (горки и деревья). Мстерская художественная школа

А. Ф. Котягин. Коробка «Сказка о золотом петушке». 1935. 18х8х4. Мстерский государственный музей народных художественных промыслов

А. Ф. Котягин. Коробка «Сказка о золотом петушке». Деталь (горки и деревья)

А. Ф. Котягин. Коробка «На полднях». 1931. 12х10х10. Мстерский государственный музей народных художественных промыслов

А. Ф. Котягин. Коробка «На полднях». Деталь (горки и деревья

А. И. Брягин. Коробка «Илья Муромец и Соловей-разбойник». 1936. Деталь (горки и деревья). Мстерский государственный музей народных художественных промыслов

А. И. Брягин. Коробка «Охота на оленей». 1933. Деталь (горки и деревья). Музей народного искусства. Москва

А. И. Брягин. Коробка «Бахчисарайский фонтан». 1936. 15,4х10,8х5. Мстерский государственный музей народных художественных промыслов

В. Н. Овчинников. Шкатулка «Сенокос». 1934. 15,4х10,8х5. Музей народного искусства, Москва

Н. П. Клыков. Коробка «Дом отдыха». 1935. 17х9х4,5. Мстерский государственный музей народных художественных промыслов

Н. П. Клыков. Шкатулка «Пейзаж». 1940. Деталь (горки и деревья). 1933. Мстерский государственный музей народных художественных промыслов

И. А. Фомичев. Коробка «В партизанском лесу». 1969. Деталь (горки и деревья). Мстерский государственный музей народных художественных промыслов

И. А. Фомичев. Коробка «Илья Муромец приводит Соловья-разбойника к князю Владимиру». 1954. 17,5х12,5х5. Музей народного искусства, Москва

Г. Т. Дмитриев. Коробка «Охота на оленей». 1933. Деталь (горки и деревья). Музей народного искусства, Москва

А. С. Сеньков. Коробка «Битва». 1950. 13х9х5. Музей народного искусства, Москва

А. М. Меркурьев. Шкатулка «Ратмир в волшебном замке». 1957 г. Деталь (горки и деревья). Мстерская художественная школа

А. М. Меркурьев. Шкатулка «Ратмир в волшебном замке»

В. М. Кротов. Коробка «Вниз по Волге-реке». 1954. 14,5х14,5х4,2. Музей народного искусства, Москва

В. М. Кротов. Шкатулка «Колхозный базар». 1947. 20х20х6. Музей народного искусства, Москва

В. М. Кротов. Шкатулка «Колхозный базар». Деталь (горки и деревья)

Т. Е. Прохорова. Петух. 1976. Мстерская художественная школа

Н. Н. Данилова. Конь. 1976. Мстерская художественная школа

Покров Богоматери. Новгородская школа. XV в. 77х50. Дерево, темпера. Государственная Третьяковская галерея

М. К. Дмитриева. Палатное письмо. 1959. 13х9. Мстерская художественная школа

В. А. Куприянов. Давид. Исполнение традиционного иконописного лика. 1979. 13х9. Мстерская художественная школа

В. С. Ушанов. Пастушок. Копия фигуры с иконы «Рождество Христово». 1976. 17х14. Мстерская художественная школа

И. В. Евстафьева. Традиционный пробел одежды. 1976. 14х7. Мстерская художественная школа

Т. А. Романова. Традиционный пробел одежды. 1977. 12х7. Мстерская художественная школа

В. В. Голованов. Пробел современной одежды. 1974. 14х9. Мстерская художественная школа

А. И. Брягин. Коробка «Охота на оленей». 1933. 14,4х8,9х2,9. Музей народного искусства, Москва

Г. Т. Дмитриев. Коробка «Охота на оленей». 1933. 15х10х4. Музей народного искусства, Москва

Н. П. Клыков. Коробка «Сбор плодов». 1936. 18х9х5. Мстерский государственный музей народных художественных промыслов

А. Ф. Котягин. Коробка «Притча о двух мужиках». 1939. Исполнитель С. И. Макурин. 1981. 14,4х8,7х3. Мстерский государственный музей народных художественных промыслов

М. К. Дмитриева. Коробка «Встреча Бобыля и Бобылихи со Снегурочкой». 1958. 18х8х5. Музей народного искусства, Москва

И. А. Фомичев. Шкатулка «Кузьма Минин призывает Дмитрия Пожарского встать на защиту Родины». 1953. 20,5х13,5х6. Музей народного искусства, Москва

И. А. Фомичев. Коробка «Руслан и Людмила». 1961. 15х10х4,5. Мстерская художественная школа

И. А. Фомичев. Шкатулка «Сказка о золотом петушке». 1964.

10x10x5. Мстерский государственный музей народных художественных промыслов

В. Н. Овчинников. Шкатулка «Куликовский бой с переходом реку Дон русскими войсками». 1940. 24x17x5,2. Мстерский государственный музей народных художественных промыслов

В. Н. Овчинников. Коробка «Бурлаки». 1933. 15x8x4,5. Музей народного искусства, Москва

И. Н. Морозов. Шкатулка «Битва». 1945. 25x10,5x8. Музей народного искусства, Москва

И. Н. Морозов. Коробка «Дмитрий Донской повел войска на защиту Москвы». 1948. 18x8x4,5. Мстерский государственный музей народных художественных промыслов

И. Н. Морозов. Ларец «Сказка о золотом петушке». 1945. 25x18,6x11,7. Музей народного искусства, Москва

Л. А. Фомичев. Коробка «Красные пахари». 1989. 15,6x10,5x4. Музей народного искусства, Москва

Л. А. Фомичев. Коробка «Коммунист в деревне». 1969. 15,5x10,5x4,2. Музей народного искусства, Москва

Н. И. Шишаков. Шкатулка «Мать». 1986. 24,4x14,4x3,3. Музей народного искусства, Москва

Л. А. Фомичев. Коробка «Трактор в деревне». 1970. 24,9x11,5x3,4. Музей народного искусства, Москва

Н. И. Шишаков. Шкатулка «В Мстерском парке». 1973. 18,5x18,5x3. Музей народного искусства, Москва

Е. В. Юрин. Коробка «Фрукты». 1953. 10x10x5. Мстерский государственный музей народных художественных промыслов

Е. В. Юрин. Коробка «Фрукты». 1952. 11x6x3,5. Мстерская художественная школа

Е. В. Юрин. Коробка «Розы». 1952. 18x8x3,5. Мстерская художественная школа

Изделия с росписью Е. В. Юрина

М. К. Дмитриева. Ларец «Руслан и Людмила». 1957. 22x17,5x14,5. Музей народного искусства, Москва

М. К. Дмитриева. Шкатулка «Весна в царстве Берендеев». 1951. 19,5x13,7x8. Музей народного искусства, Москва

И. К. Балакин. Коробка «Витязи над потоком». 1962. 10,5x5,5x4. Музей народного искусства, Москва

И. К. Балакин. Игольница «Руслан и пустынник». 1957. 9x4x4. Мстерский государственный музей народных художественных промыслов

В. И. Корсаков. Коробка «Вниз по матушке по Волге». 1962. 12x6x2,6. Музей народного искусства, Москва

В. И. Корсаков. Коробка «В полдень». 1963. 8,5x4,6x3,5. Музей народного искусства, Москва

Е. Н. Зонина. Шкатулка «Ленин и печник». 1973. 20х13,8х4,2. Музей народного искусства, Москва

Е. Н. Зонина. Ларец «Садко». 1957. 22,5х17,8х15. Музей народного искусства, Москва

В. С. Корсакова. Шкатулка «Русская пляска». 1945. 20х12,5х4,3. Музей народного искусства, Москва

В. С. Корсакова. Шкатулка «Лесная быль». 1953. 20,8х20,8х6. Музей народного искусства

Б. Н. Любомудров. Коробка «Русалка». 1961. 13х10х3. Музей народного искусства, Москва

Б. Н. Любомудров. Коробка «Калинка-малинка моя». 1962. 12,7х9,5х2. Музей народного искусства, Москва

Н. А. Наумов. Ларец «Садко». 1961. 18х13,3х9. Музей народного искусства, Москва

Н. А. Наумов. Коробка «Первый трактор». 1974. 20х12х4. Музей народного искусства, Москва

В. Г. Старкова. Коробка «Годы моей юности». 1977. 17х14х4,5. Государственный Русский музей

Л. А. Демидова. Шкатулка «Поле, русское поле». 1974. 18х18х4,5. Государственный Русский музей

Л. А. Демидова. Коробка «Письмо Татьяны». 1964. 18,5х5,5х3,7. Музей народного искусства, Москва

А. Д. Щадрин. Коробка «Снегурочка». 1962. 9,8х9,8х4,3. Музей народного искусства, Москва

А. Д. Щадрин. Коробка «Весна». 1961, 14,3х14,3х4,2. Музей народного искусства, Москва

А. М. Овчинникова. Ларец «Хоровод». 1958. 9,8х6,6х6,7. Музей народного искусства, Москва

Н. А. Любомудрова. Шкатулка «Партизанская ночь». 1975. 24х18х4. Музей народного искусства, Москва

Н. А. Любомудрова. Шкатулка «Степан Разин». 1982. 24х18х3,5. Мстерский государственный музей народных художественных промыслов

Л. А. Фомичев. Шкатулка «Сказка о золотом петушке». 1977. 24х18х3,5. Мстерский государственный музей народных художественных промыслов

Л. А. Фомичев. Коробка «Переписка Ивана IV с князем Курбским». 1962. 19,5х6х3,2. Музей народного искусства, Москва

Ф. Г. Шилов. Коробка «Погоня». 1932. 15,5х11х4,5. Музей народного искусства, Москва

Н. И. Шишаков. Ларец «Снегурочка». 1958. 24,7х19,8х15. Музей народного искусства, Москва

Н. И. Шишаков. Шкатулка «Варшавянка». 1965. 19,6х13,3х4,4. Музей народного искусства, Москва

Н. И. Шишаков. Шкатулка «1812 год». 1963. 20x8x5. Государственный Русский музей

Ю. М. Ваванов. Коробка «Красные люди гонят плоты, зеленый поток ревет». 1965. 12,3x10x2,8. Музей народного искусства, Москва

Ю. М. Ваванов. Сигаретница «Ликбез». 1968. 18,3x8,5x3. Музей народного искусства, Москва

П. И. Сосин. Коробка «Пахари». 1970. 18,5x8,5x3,3. Музей народного искусства, Москва

П. И. Сосин. Шкатулка «От Оки до Одера». 1975. 24x14x4,5. Музей народного искусства, Москва

В. Ф. Некосов. Шкатулка «Добрыня Никитич на свадьбе Алеши Поповича». 1977. 24x21x4,5. Мстерский государственный музей народных художественных промыслов

В. Ф. Некосов. Шкатулка «Князь Игорь». 1976. 20x11x4,2. Мстерский государственный музей народных художественных промыслов

Л. Г. Зуйков. Шкатулка «В. И. Ленин в Разливе». 1968. 20,5x14x8. Музей народного искусства, Москва

Л. Г. Зуйков. Коробка «Владимирские ополченцы на помощь Москве». 1968. 14x14x3,5. Мстерский государственный музей народных художественных промыслов

В. Ф. Малахова. Коробка «Рязаночка». 1966. 17,5x12,3x5,2. Музей народного искусства, Москва

В. К. Мошкович. Коробка «Золото сентября». 1966. 13,5x9,2x4. Музей народного искусства, Москва

В. П. Фокеев. Коробка «Кому на Руси жить хорошо». 1961. 13,6x9,6x3. Музей народного искусства, Москва

В. С. Муратов. Коробка «Уходили комсомольцы на гражданскую войну». 1972. 15x10x4. Музей народного искусства, Москва

Л. А. Фомичев. Шкатулка «Бегство Игоря». 1968. 24,5x14,5x3,5. Музей народного искусства, Москва

А. М. Крылов. Ларчик «Слово о полку Игореве». Деталь. 1969. 6x3x4. Государственный Русский музей 409

Дмитриев Н. Г. Мстера рукотворная. — Л.: Художник РСФСР, 1986. — 440 с.: ил.

notes

Примечания

1

Иконописцы делились на «доличников» и «личников». Доличники писали пейзаж, палаты, одежду фигур (платье), отсюда «платьечник». Личники выполняли лица.

2

Цит. по: К. П. Исаев. Жизнь и творчество народного мастера Л. Ф. Котягина (рукопись). Мстера, 1948.

3

Цит. по: Л. Киплик. Техника живописи. Т. 2. Л.-М., 1937, с. 51.

А. Б. Салтыков. Избранные труды. М., 1962, с. 43-72.

5

Ассист — особый способ работы листовым золотом «на вылепку» по клеевой основе рисунка.

6

Здесь и далее из рукописи Н. Н. Овчинникова «В. Н. Овчинников».

А. Б. Салтыков. Избранные труды. М., 1962.

8

Здесь и далее из неизданных записок И. С. Суслова.

9

К. П. Исаев. Жизнь и творчество народного мастера А. Ф. Котягина. Мстера, 1948. Рукопись.

10

Там же.

11

В этом месте в 1914 году, действительно, стояла артиллерийская батарея.

12

Школа, в которой обучались миниатюрной живописи мстерские художники, первоначально была профессионально-технической, впоследствии стала художественной, а в 1980 году получила имя Ф. А. Модорова.

13

Артель «Пролетарское искусство» в 1961 году получила статус фабрики.